Wpisano do kontrolki periodyków
I Miejskiej wypożyczalni książek
dla dorosłych
dn. 17-4 19 49

20—24. IV. Paryż — Międzynarodowy Kongres Obrony Pokoju

Cena 25 zł. — Str. 12

KUŹNICA

Rok V Łódź, 17 kwietnia 1949 r. Nr 15 (188)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

JULIAN HOCHFELD

OŚWIATA I KULTURA W NARODOWYM PLANIE GOSPODARCZYM*)

JEST w tym może symbol — a w każdym razie rzecz nie przypadkowa — że w roku paktu atlantyckiego, w roku jaskrawych objawów szału i niepoczytalności kapitalistycznych podżegaczy wojennych, nasz kraj, uparcie i nieustępliwie pokojowy, jak cały obóz postępu ze Związkiem Radzieckim na czele, włącza do Narodowego Planu Gospodarczego po raz pierwszy **plan kultury.** To do tamtego świata, tamtego ginącego świata, który w jakimś szale potrząsa bombą atomową, odnoszą się słowa kiedyś w twarz plunięte tyrańskim rządom przez naszego wielkiego rewolucjonistę chłopskiego, ks. Piotra Ściegiennego: „Rządy.. miliony rocznie wydają na najdoskonalsze narzędzia wojenno-mordercze..., a tysięcy nawet żałują na rozpowszechnienie oświaty i nauki, na utrzymanie szkoły i nauczycieli, na książki naukowe, na zachęcanie i wynagradzanie wynalazków, maszyn fabrycznych i rolniczych, korzyść i pożytek społeczeństwu przynoszących". **Nasz świat, świat nowy, świat zwycięskiego pochodu ku socjalizmowi, urzeczywistnił słowa Marksa o spójni „między ludzkością cierpiącą, która myśli, i ludzkością myślącą, która jest ujarzmiona" — dziś zaś u nas jest to już w coraz wyższym stopniu spójnia między twórcami, którzy myślą i myślicielami, którzy tworzą.**

To napewno nie przypadek i to nawet nie same tylko ramy do działania — te dziesiątki miliardów złotych, przeznaczone w naszym planie gospodarczym na oświatę, naukę i kulturę. **Nasz plan jest formą stawania się określonej, żywej treści społecznej.** Plan oświaty, nauki i kultury jest organicznie powiązany z tym, co w innych przekrojach widzimy, jako wielki wzrost przemysłu, jako planowe dążenie do postępu w naszej gospodarce rolnej, jako systematyczny wzrost dobrobytu — i jako zaciętą, nieustępliwą walkę klasową z wrogami tego postępu, ze szkodnikami i dywersantami, malkontentami i nierobami. Plan oświaty, nauki i kultury jest przecież tylko inną formą tego samego procesu i tego samego wysiłku społecznego, który rodzi potężny ruch współzawodnictwa pracy, racjonalizatorstwa, nowatorstwa, pomysłów oszczędnościowych, który tworzy nową moralność i nowy stosunek do twórczej pracy i który powoduje, że szary człowiek nie chce i nie potrzebuje już być szarym człowiekiem, bo może być i jest coraz częściej znakomitym i znanym w całym kraju tokarzem, spawaczem, górnikiem, rolnikiem — obok znakomitego buchaltera i np. ekspedienta sklepowego, i obok znakomitego inżyniera, ekonomisty, historyka, biologa, literata, malarza, muzyka.

Deklaracja ideowa Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, uchwalona przez Kongres Jedności w grudniu ub. r., jest jak reflektor, wielkim snopem oświetlającym drogę, którą Polska kroczy. **Ta deklaracja oświetla też drogę kultury — oświetla tak, że wiemy nie tylko dokąd, ale i jak iść.** Nic tu nie jest przypadkowe. „Demokracja ludowa — mówi nasz program — rozwijająca się w kierunku socjalizmu... musi dokonać zasadniczych przemian w dziedzinie kulturalnej. Musi przejąć wielki dorobek postępowych twórców wszystkich dziedzin kultury polskiej, musi nawiązać do tradycji postępowych, humanistycznych i demokratycznych, istniejących w naszej kulturze... Dla spełnienia tych zadań demokracja ludowa musi zwalczać w kulturze narodowej wszelkie wpływy elementów wstecznych, musi rozwinąć kulturę, naukę, sztukę, związaną z dążeniami mas ludowych, odzwierciadlającą ich pragnienia, wychowująca naród w duchu humanizmu, demokracji, socjalizmu..." I powiada dalej nasza deklaracja ideowa, że podstawowymi warunkami stworzenia takiej kultury są: całkowita likwidacja analfabetyzmu, dalsza rozbudowa szkolnictwa wszystkich szczebli, a zwłaszcza szkolnictwa zawodowego, rozbudowa instytucji kulturalnych w mieście i na wsi, udostępnienie masom ludowym wszystkich zdobyczy kultury i aktywny udział mas w budowaniu tej nowej kultury. Podkreśla wreszcie nasz program, że **oświatę, naukę i kulturę trzeba przepoić duchem marksizmu-leninizmu** i wychować nowe kadry oświatowe, naukowe i kulturowe, związane mocno z dążeniami mas ludowych.

Ten program Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, realizowany już dotąd uparcie, choć nie bez trudności i oporów w ciągu ubiegłego 4-lecia, **znajduje nowy i pełniejszy wyraz w roku przełomu,** w pierwszym roku po zjednoczeniu polskiego ruchu robotniczego, w ostatnim roku planu 3-letniego, w roku poprzedzającym plan 6-letni — plan budowy fundamentów socjalizmu w Polsce.

DYNAMIKA WZROSTU

Niedawno podejmowaliśmy tutaj historyczną uchwałę o likwidacji analfabetyzmu. Do tej sprawy nie będę już wracał. Nie mogę też zajmować czasu Wysokiej Izbie bardziej szczegółową analizą liczb planu oświaty i kultury na r. 1949, tym bardziej, że o tym już szeroko mówiono w związku z budżetem. Ale mimo wszystko nie chciałbym pominąć powtórzenia i przypomnienia w swoim przemówieniu niektórych, nielicznych, przykładowych tylko, liczb i porównań, które mają szczególną wymowę, bo pokazują, jak zmiany ilościowe tworzą już całkiem nowe jakości — pokazują dynamikę i główną problematykę procesu.

Jeśli porównamy ze sobą liczby, dotyczące ilości dzieci i młodzieży w szkołach różnych szczebli bezpośrednio przed wojną tj. w roku szkolnym 1938/39, z analogicznymi liczbami w r. 1948 i w planie na r. 1949, uwzględniając przy tym, że bezpośrednio przed wojną ludność państwa polskiego wynosiła ponad 35 milionów, a obecnie wynosi mniej więcej 25 milionów — to okaże się, czym w tej dziedzinie różnią się **jakościowo** osiągnięcia demokracji ludowej po 4 czy 5 latach istnienia i w przeddzień planu budowy fundamentów socjalizmu, od — pożal się Boże — osiągnięć całego międzywojennego dwudziestolecia. Porównując ze sobą stosunki liczb dzieci w szkołach różnych szczebli i liczby ludności i przyjmując za 100 tak obliczony stosunek dla r. 1938/39 — otrzymamy następujące wskaźniki wzrostu, wyrażone w procentach przyjętej bazy, to jest 1938/39:

Dzieci w przedszkolach: 1948 r. — 330%, plan na 1949 r. 353%. Dzieci w szkołach podstawowych: 1948 r. — 97%, plan na 1949 r. — 102%. Młodzież w szkołach średnich wszelkiego typu (łącznie z kursami): 1948 r. — 400%, plan na 1949 r. — 535%. Młodzież w szkołach wyższych i instytutach (bez wyższych szkół zawodowych): 1948 r. — 223%, plan na 1949 r. — 230%. Poza tym studentów wyższych szkół zawodowych (łącznie z pedagogicznymi): w 1948 r. — ponad 15.000 i w planie na 1949 r. ponad 17.000; oraz przeszkolonych na kursach wyższych w 1948 r. ponad 1000 osób, w planie na 1949 r. około 3000 osób; tego nie ma już z czym w ogóle porównywać. Wreszcie we wszelkiego rodzaju szkołach dla dorosłych, w szkołach pracy społecznej, uniwersytetach ludowych i powszechnych, kursach dla dorosłych: w 1948 r. ponad 348.000 uczestników i w planie na 1949 r. ponad 412.000 uczestników — czego również nie warto porównywać z suchotniczymi liczbami r. 1938/39.

Podane przeze mnie wskaźniki i liczby są bardzo niedoskonałe i niekompletne. Po pierwsze, nie uwzględniają one zmian strukturalnych w poszczególnych grupach wieku. Uwzględnienie tych zmian wpłynęłoby na ogół na wzrost wskaźników, na obraz jeszcze bardziej charakterystyczny. Po wtóre, te wskaźniki i liczby nic jeszcze nie mówią o takich, znanych nam już, **jakościowych cechach rozrostu, jak objęcie oświatą wsi, jak gruntowne przesunięcie struktury socjalnej studiujących na rzecz dzieci robotniczych i chłopskich, jak postępowa zmiana systemu szkolnictwa, jak ogromny wzrost roli przysposobienia zawodowego, jak ilość kobiet wśród studiujących na wyższych uczelniach, jak wyższa ilościowo i odmienna jakościowo obsługa naukowa itd.**

Nasze życie społeczne jest z samego założenia, z samej struktury wewnętrznej czymś stale rosnącym, dynamicznym, sięgającym coraz szerzej i coraz głębiej. Niedawno min. Minc mówił na Naradzie Oszczędnościowej o gospodarczych aspektach tego faktu: mówił, że to nasze nowe życie woła o coraz więcej stali, i coraz więcej mięsa, i coraz więcej wszystkich możliwych dóbr produkcyjnych i kosumpcyjnych. Ale dotyczy to również dziedziny oświaty, nauki i kultury. **Trzeba nam coraz więcej ludzi istotnie wykwalifikowanych, a tym wykwalifikowanym ludziom trzeba coraz więcej oświaty, i coraz więcej nauki, i coraz więcej i coraz nowych środków zaspakajania potrzeb kulturalnych.** Jak koszmar wspominamy owe lata przedwrześniowe, gdy szerzono bezgranicznie nonsensowne przekonanie o rzekomej nadprodukcji inteligencji, gdy z całą powagą mówiono, że w Polsce za dużo jest inżynierów, lekarzy, ekonomistów itd. — i sprawę załatwiano barbarzyńskimi urządzeniami w rodzaju numerus clausus czy numerus nullus, godnym odpowiednikiem wystąpień ONR-owskich pałkarzy i żyletkarzy. **Kapitalistyczno-obszarnicze rządy Polski przedwrześniowej doprowadziły do szczególnej dynamiki upadku i gnicia. W** ciągu czterolecia między rokiem akademickim 1933/34 i rokiem akademickim 1937/38 spadła ilość studentów uczelni akademickich z 50.000 na 48.000, przy czym taką ujemną dynamiką mogły się „pochlubić" niemal wszystkie — z nielicznymi wyjątkami — wydziały i uczelnie. W ciągu tego czterolecia ilość wydziałów spadła z 63 na 61, a ilość katedr z 794 na 782. Między rokiem akademickim 1932/33 i 1936/37 ilość dyplomów ukończenia uczelni akademickich spadła z 6402 na 6114, a ilość nostryfikacji ze 140 na 89. Mógłby istotnie ktoś pomyśleć, że narodowi polskiemu zbędni byli wysoko kwalifikowani fachowcy i naukowcy.

Tej formie upadku i zgnilizny przeciwstawia się nasza dynamika burzliwego wzrostu. Pod tym względem plan oświaty, nauki i kultury mówi to samo, co plany przemysłu, rolnictwa, komunikacji, budownictwa, co nasze plany zatrudnienia, wzrostu wydajności pracy, wzrostu dochodu narodowego. A plany wynikają przecież z tego, co już osiągnęliśmy i z tego, co chcemy osiągnąć — i osiągniemy — i czemu na imię: **socjalizm.**

*) Fragmenty przemówienia sejmowego, wygłoszonego dnia 31 III. br. podczas debaty nad projektem ustawy o Narodowym Planie Gospodarczym na r. 1949.

„Socjalistyczna teoria otrzymała prawo obywatelstwa w nauce, i na jej korzyść nieustannie świadczą fakty realne współczesnego życia. Od poważnych myślicieli wyszła druzgocąca krytyka istniejącego systemu; oni też wskazują na zarodki lepszego ustroju, które szybko rozwijają się na gruncie dzisiejszych warunków".

Ludwik Waryński

TREŚĆ NUMERU:

JULIAN HOCHFELD — **OŚWIATA I KULTURA W NARODOWYM PLANIE GOSPODARCZYM**

ALEKSANDER JACKIEWICZ — **TRZECIA KSIĄŻKA DYGATA**

ADAM WAŻYK — **POLSKA STROFA ONIEGINA**

MIECZYSŁAW JAST RUN — **POEMAT DLA BOGA**

LUCJAN Z SAMOSATY — **EROS I DZEUS**

JAN SZELĄG — **O KARYKATURZE**

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ — **GOSPODARSTWO**

STANISŁAW WYGODZKI — LESZEK LOREK — **WIERSZE**

I. FRID — **ZE STUDIÓW NAD FORMALIZMEM**

JULIUSZ SALONI — **WOKÓŁ LEGENDY MICKIEWICZOWSKIEJ**

WITOLD JEDLICKI — **DOSKONAŁY WYKŁAD MARKSIZMU**

ADAM WAŻYK — **Z TEATRÓW ŁÓDZKICH**

LEON BUKOWIECKI — **MILCZENIE ŚWIĘTEGO PIOTRA**

PAWEŁ HERTZ — **HISTORIOZOFIA PANA K. W. ZAWODZIŃSKIEGO**

PRZEGLĄD PRASY

NOTY

Plan na 1949 r. przewiduje, jak wiadomo, ogromny wzrost liczby bibliotek, szczególnie bibliotek szkolnych i poza-szkolnych. Trzy liczby w tym zakresie mówią **o istnej rewolucji kulturalnej:** w ciągu jednego 1949 r. ilość bibliotek **na wsi** wzrośnie z 1805 na 3005 tj. o 66,5%; ilość tomów we wszystkich bibliotekach powszechnych z 5 milionów na 7,5 miliona tj. o prawie 53%; a ilość punktów bibliotecznych z 5 000 na 20.000 tj. o 300%. To jest po prostu szturm książki w masy, a jeśli chodzi **o wieś,** to jest brawurowy atak na wielowiekowe zacofanie kulturowe, atak idący krok w krok z innym — a właściwie tym samym — atakiem, atakiem na zacofanie techniczne i organizacyjno-gospodarcze. **To jest rewolucja i tak trzeba na to patrzeć.**

Albo inny aspekt tego samego procesu. Ilość abonentów radiowych w ciągu jednego roku 1949 wzrośnie z 940.000 na 1.290.000 (w stosunku do 1939 r. przy uwzględnieniu liczby ludności oznacza to wzrost prawie o 79%); a w tym ilość posiadaczy głośników mieszkaniowych radiofonii przewodowej **na wsi** wzrośnie ze 106.000 w 1948 r. na 181.000 w 1949 r. tj. przez jeden rok o prawie 71%! Czy z wymowy takich liczb zdają sobie sprawę krytycy szczegółów i pięknoduchy?

Liczba kin wzrośnie o 27%, w tym ruchomych o 139%. Liczba seansów w kinach ruchomych na wsi wzrośnie o 152%. Liczba widowisk w teatrach wzrośnie na 27%, w teatrach dla dzieci o 30%. Liczba koncertów w filharmoniach wzrośnie o 20%. Liczba słuchaczy koncertów orkiestr symfonicznych wzrośnie o prawie 24%. Liczba zwiedzających muzea ma wzrosnąć o 57%.

Te dane można mnożyć. Można mówić o akcji świetlicowej, jakże ważnej i charakterystycznej; o likwidacji obwodów bezszkolnych; o wzmożonej opiece materialnej nad młodzieżą studiującą; o planie wydawniczym, itd. itd. Nie sposób jed-

nak wyczerpać te sprawy w jednym krótkim przemówieniu.

Nie o to też mi w tym przemówieniu chodzi. Chodzi — z grubsza biorąc — o cztery rzeczy.

KULTURA A POLITYKA

Chodzi, po pierwsze o to, że **owa wielka rewolucja kulturalna — jak każda wielka rewolucja kulturalna — nie dokonywa się w „wieży z kości słoniowej"**, w zacisznych gabinetach pięknoduchów, tym mniej zaś przy stolikach kawiarnianych.. **Ona się dokonywa w walce z niesprawiedliwością społeczną, w walce z konkretnym wrogiem klasowym. Ona się dokonywa w nierozerwalnym związku z walką o wzrost przemysłu, o postęp w rolnictwie, o rozumne i celowe wydatkowanie złotówki, o wydajność pracy.** Ten fakt — na pozór jakże prosty i oczywisty — nie zawsze bywa rozumiany i oceniany przez niektórych — na szczęście tylko niektórych — ludzi świata nauki i sztuki. Pomijam zupełnie ludzi krytyki kawiarnianej. Chodzi mi o ludzi istotnej pracy, istotnego wysiłku twórczego, napewno wartościowych, cennych, pożądanych pod każdym względem. Wielu — choć na szczęście coraz mniej — spośród nich fakt sam, wydaje się, rozumie, ale wniosków praktycznych stąd nie potrafi wyciągnąć. Problem wygląda tak: jeśli dynamika naszego burzliwego rozwoju kulturowego ma charakter rewolucyjny — świadczą zaś o tym choćby same liczby — jeśli dokonywa się to w konkretnej walce klasowej przeciw społecznemu złu i w nierozerwalnym związku z burzliwym wzrostem gospodarczym i ogólno-społecznym, to jakiż sens ma taki lub inny wariant postawy naukowca czy artysty, a właściwie każdego twórcy, a więc i robotnika, postawy streszczającej się w powiedzeniu: ja chcę spokojnie — spokojnie! — pracować, tak jak ja to rozumiem (a więc w tej „wieży z kości słoniowej"), a reszta mnie nie obchodzi. Ta postawa i jej praktyczne konsekwencje nie mają sensu ani w pracy robotnika, ani w pracy uczonego, ani w pracy artysty — nawet jeśli to jest malarz, rzeźbiarz czy muzyk. I jeśli nasz program rewolucji kulturalnej ma być wykonany, a on musi być wykonany i będzie wykonany — to musimy wiele pracy włożyć w przezwyciężenie tych postaw, w wyciągnięcie ludzi nauki i sztuki ze szczelin i zakamarków owej „wieży z kości słoniowej", w powiązanie ze sobą wszystkich form twórczości, a więc twórczości uczonego i artysty z twórczością robotnika i inżyniera — **i polityka. Mówię o powiązaniu z twórczością polityka, bo walkę o nowe życie i nową kulturę ktoś przecież organizuje.** Robotnik i chłop pracujący to i czują, i rozumieją. Ludzie nauki i sztuki chyba to także czują. **Trzeba jednak, by to odczuli do końca i zrozumieli i by pod tym kątem patrzyli na sprawy owych partyjnych postulatów w nauce i sztuce; nie tylko patrzyli: sami — nawet jeśli są bezpartyjni — mogą i powinni w swoich dziedzinach stać się w pewnym sensie politykami.**

Sprawa jest istotna i ważna. Przeglądając dziś „Kuźnicę", znalazłem w niej zacytowaną taką uwagę Słowackiego: „...myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków: wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata". Mówiąc językiem bardziej współczesnym, trzeba w sprawach, które sztuka — a także nauka — mają poznawać, by je przetworzyć, **trzeba w tych sprawach szukać nie obrazu powierzchownego, lecz istoty zachodzących procesów społecznych, głównego szlaku, na którym procesy te następują. Jest to program wyraźnego upolitycznienia nauki i sztuki.** Jest to odrzucenie problematyki marginesowej, przypadkowej, zapatrzonej w coś incydentalnie uchwyconego, dostrzeżonego, zauważonego. **Jest to postulat chwytania przez sztukę i naukę spraw wielkich, żywotnych, dziejących się na zasadniczym szlaku życia narodu i ludzkości, dostrzegania i przetwarzania tych spraw nawet wtedy, gdy ich odbiciem jest jakiś szczegół, jakiś wycinek rzeczywistości. Do takiej postawy uczonego i artysty należy też ambicja, by celem naukowego i estetycznego poznania świata było jego przetworzenie, zmienienie — na lepsze. A więc polityka w nauce, w literaturze, w sztukach plastycznych, w muzyce.**

Tyle — i zapewne zbyt dużo — w tej pierwszej sprawie.

A teraz sprawa druga. Nie mniej ważna.

Chodzi o to, że działając na takiej drodze kulturalnego rozwoju, mamy nie tylko prawo, ale i obowiązek **odrzucać z pogardą owo — jak niedawno słusznie powiedziano — czapkowanie przed każdym, nawet podgniwającym importem kulturowym z krajów kapitalistycznych.** Naszym wysiłkiem kulturowym i naszą pracą chcemy być godni przecież takich tradycji, jakie reprezentują nazwiska choćby Kopernika, Mickiewicza, Curie - Skłodowskiej. Korzystajmy z szacunkiem ze wszystkiego, co w kulturze świata było i jest prawdziwie postępowe; korzystajmy z dorobku socjalistycznej kultury Związku Radzieckiego. Wierni naszemu pietyzmowi dla wielkiej tradycji kulturowej narodu polskiego, a zarazem naszemu internacjonalizmowi kulturowemu tj. międzynarodowej solidarności z tym, co istotnie w kulturze postęp oznacza — brońmy się przed reakcyjnym nacjonalizmem i równie reakcyjnym kosmopolityzmem. Słusznie podkreśla wybitny pisarz radziecki Fadiejew, iż dzisiejsza literatura kapitalistycznego Zachodu chce dowieść, że człowiek jest istotą antyspołeczną, a zarazem słabą, mizerną, jeśli zaś silną — to już koniecznie drapieżnie silną; że rządzą człowiekiem poza nim samym umiejscowione, irracjonalne namiętności, często najprymitywniejszy seksualizm; i że ludziom obce są i rozum, i wola, i szlachetność, i dążenie do lepszego. **Taki jest — zgódźmy się — świat kapitalistyczny. Ale nasz program, to właśnie program socjalistycznego humanizmu.** My za Gorkim mówimy, że **„człowiek to brzmi dumnie".** I jeśli walczymy ze złem nieubłaganie, to po to, aby można było nie tylko głosić, ale i dowieść w praktyce, że — jak powiada właśnie Fadiejew — „miłość ojczyzny i przyjaźń narodów, to szczytne uczucia ludzkie, że miłość między mężczyzną a kobietą jest szlachetna i piękna, że prawdziwa przyjaźń jest bezinteresowna, że imię matki jest świętością, że życie dane jest człowiekowi po to, by pracował i tworzył".

Chodzi dalej, po trzecie, o to, byśmy pamiętali, że plan oświaty i kultury jest — jak wszystkie nasze plany — **nakazem mobilizującym.** Jego zadaniem jest mobilizować twórców, naukowców, artystów, wydobywać i pobudzać drzemiące w masach ludowych twórcze wartości — bo przecież ludzie sami tworzą swoją historię, **a krocząc do socjalizmu, tworzą ją coraz bardziej świadomie i celowo.** Jeszcze ani naukowcy, ani artyści, ani oświatowcy, ani ludzie administracji oświatowej, naukowej i kulturowej, nie dali z siebie tego, co dać mogą i co dać powinni. Dla partyj politycznych, dla związków zawodowych i organizacji społecznych jest tu wielkie pole do działania. Jeżeli chodzi o nas PZPR-owców, to wiemy, że musimy także pod tym względem dać z siebie więcej, rozumniej, celowiej.

NASZ HUMANIZM

I wreszcie ostatnia, czwarta sprawa. Przez świat cały idzie **wielki ruch ludów przeciw wojnie.** Zainicjowali ten ruch ludzie nauki i kultury, przede wszystkim ci ze Związku Radzieckiego i z krajów demokracji ludowej. Wkrótce odbędzie się w Paryżu kongres pokoju, w którym weźmie udział także liczna delegacja polska. **Niech powie ona tam, że u nas i z nami jest prawda;** prawda poparta liczbami i faktami, prawda uparta. Jest to prawda rosnącej siły, rosnącego dobrobytu i rosnącej kultury. U nas w każdej minucie ludzie prości, ale już nie szarzy, przekuwają swą pracą ową prawdę na siłę, dobrobyt i kulturę. Taką konkretną prawdą można pokonać złowrogie siły wojny i agresji.

I dlatego my wierzymy w przyszłość i w życie. **Dlatego wierzymy w człowieka.** Dlatego zwykłą, ciężką, ale już nie szarą pracą budujemy ustrój, w którym — mówiąc słowami Marksa — wprawdzie nie każdy będzie Rafaelem, ale każdy, kto nosi w sobie talent Rafaela, będzie mógł ten talent swobodnie rozwijać.

A jeśliby ktoś wątpił, czy w takim humaniźmie tkwi sens najgłębszy naszej twardej i trudnej walki klasowej, i naszych poczynań, to niech studiuje liczby i fakty i niech wie, że to właśnie Karol Marks do godności zasady ustroju socjalistycznego podniósł ideę, iż **„ze wszystkich istot, istotą najpotrzebniejszą człowiekowi — jest człowiek".**

I taki też jest, Wysoka Izbo, sens i taka jest wymowa nie tylko planu oświaty, nauki i kultury, ale całego Narodowego Planu Gospodarczego na rok 1949.

Julian Hochfeld

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Książka tygodnia

Trzecia książka Stanisława Dygata *)

W „Jeziorze Bodeńskim" Dygat zręcznie wyszedł naprzeciw atmosferze znużenia, jakie odczuwał pookupacyjny czytelnik. Społeczeństwo, obok tragicznych obrazów minionej wojny, które mu ofiarowywali i nadal ofiarowują nasi pisarze, chciało ujrzeć tamten świat również od strony bardziej zwyczajnej, pozbawionej grozy. Ludzie pragnęli w ten sposób ułatwić sobie rozrachunek z niedawnym losem.

Dygat dał właśnie książkę, w której nie było ani wielkich bohaterów, ani wielkich łotrów, w której nawet wyjątkowość przeżyć była stępiona pełnym łagodnej ironii ujęciem tematu. Utwór ten upodabniał się do niektórych powojennych powieści francuskich, traktujących okupację ze sceptycznym spokojem, jako jeszcze jedno ciekawe doświadczenie w granicach psychiki współczesnego człowieka.

Książka Dygata nawiązała do tradycji literatury przedwojennej. Takie nawiązanie, w pojęciu inteligenckiego odbiorcy, również jakoś wyrównywało przepaść okupacyjną, przekonywało go, że, mimo wszystko, życie toczy się dalej.

Cóż w tej powieści było ze starego repertuaru? A więc groteskowe ujęcie tematu, doszukiwanie się w nim dziwności, lecz nie tragicznej; dalej: infantylizm, tak modny w latach trzydziestych, gdy pisarze, niby to zrzucając z siebie odpowiedzialność za przeżywaną rzeczywistość, usiłowali patrzeć na świat oczami dziecka. Były tu i akcenty nadrealistyczne.

Lecz wymienione elementy istniały w „Jeziorze Bodeńskim" obok innych, które z tradycją dwudziestolecia nie były już tak ściśle związane. Narrator w powieści nie zawsze pozostaje w kręgu tradycji mieszczańskiej. Wychodzi poza nie w świetnych partiach, takich jak np. odczyt o Polsce, pełnych świeżości myślowej i szczerego wzruszenia. Skłonność pisarza do nadrealistycznego ujmowania zjawisk, pozostaje również tylko skłonnością. Pisarz nie wychodzi w swych groteskowych konstrukcjach poza granice logiki życia realnego. Starzec, umierający ze smoczkiem w ustach i układający się na śmiertelnym łożu w pozycji dziecka w łonie matki, pozostaje starcem, tyle że w świecie aluzji do daleko idącej deformacji rzeczywistości, do domeny Bruno Szulca.

Następna powieść Dygata pt. „Pożegnania" została przyjęta przez krytykę z pewną rezerwą. Spodziewano się po pisarzu, że, analogicznie do Kazimierza Brandysa, wyjdzie on po „Jeziorze Bodeńskim" poza problematykę mieszczańską. Co do formy, to w „Pożegnaniach" Dygat rzeczywiście rozstał się z nadrealistycznymi aluzjami, uprościł swoje spojrzenie na opisywany świat. W warstwie jednak problemowej utworu poprzestał na negacji, i to dość konwencjonalnej, przedwojennej warstwy kawiarnianych bywalców, przeobrażonych w charakterystyczny dla czasów typ drobnej, stołecznej lumpenburżuazji. Raziło to specjalnie mocno, gdyż pisarz umiejscowił anegdotę swej książki częściowo na tle okupacji, doprowadzając fabułę do momentu wyzwolenia kraju, jednocześnie pod względem ideowym wyłączając ją niemal całkowicie z istotnej atmosfery historycznego momentu. Koncentrując całą uwagę na lumpen-mieszczaństwie, typowym dla obrazu okupacyjnego społeczeństwa, ale ukazanym jednostronnie, pisarz uchybił proporcjom okupacyjnej rzeczywistości.

„Pożegnania" miały dużo wdzięku i dowcipnej lekkości, które naszego czytelnika często rażą. Trudno było dla „Pożegnań" znaleźć miejsce wśród utworów literatury „problemowej", nie mieściły się one jednak także poza nią, w gatunku powieści wyłącznie rozrywkowych. Sprawa przedstawiała się trochę kłopotliwie.

Aż pojawiła się trzecia książka Dygata „Pola Elizejskie" i ona to, wydaje mi się, powinna ustalić miejsce pisarza w naszym nowym literackim dorobku.

Na tę książkę składają się drobne nowele i obrazki, utwory małe, kilkustronicowe, tak rozpowszechnione za granicą, u nas, niestety, tak niepopularne. Szkice te, przejrzyste i zwięzłe, charakteryzują pisarza bodaj lepiej niż jego powieści. W większości z nich Dygat stara się wypowiedzieć swoje ostatnie słowo na dany temat. Służą temu pointy, które stają się sprawdzianem zarówno formalnych, jak i ideowych możliwości autora. Pointy Dygata są przeważnie sytuacyjne, wynikają z układów najmniej oczekiwanych, kształtują ex post cały utwór. Niekiedy linia intelektualna czy uczuciowa załamuje się w założeniu noweli, wówczas utwór staje się sam jedną wielką pointą.

W książce Dygata najwięcej miejsca zajmują szkice związane tematycznie z ostatnią wojną. Ukazują nam one wycinki życia okupacyjnego, losy naszych żołnierzy na Zachodzie podczas wojny lub po wojnie. Wszystkie one dość różnorodne pod względem form czy nastrojów, mają wspólny problem. Jest w nich, dobrze nam znana z poprzednich utworów Dygata, jego śmiertelna niechęć do środowiska burżuazyjnego, z którego pochodzi przeważna większość jego bohaterów. O ile jednak w powieściach nie potrafili się oni ostatecznie oderwać od własnej gleby, to tu znów prawie wszyscy przeżywają wyzwolenie.

Jest to typowe dla Dygata pozornie groteskowe ustawienie sprawy: wojna, jednoznaczna z klęską całego narodu, przyniosła wolność wewnętrzną mieszczańskim synom. Dygat jest relatywistą, kiedy każe wiedzieć swym żołnierzom, że, walcząc wraz z zachodnimi aliantami przeciwko niemieckim okupantom, walczą jednocześnie o powrót starego ładu.

Młody lotnik polski, gdy na amerykańskiej ziemi „spoczął na moment w tej ciężkiej i niezrozumiałej wędrówce", tak mówi do swojej przygodnej dziewczyny: „Przed wojną moje lata były czasem gorsze niż we wrześniu. Nie brakowało mi nic, byłem synem bogatego domu, ale wciąż się błąkałem, pętałem nie wiadomo komu i na co. Chciałem się wyrwać nie wiedząc z czego, uciec nie wiadomo w co. Oh, Jane, jak to męczyło! Przeciw zapadaniu się w nicość człowiek musi się buntować. Ale co ze swoim buntem począć? Zostawało marzenie, żeby być kimś innym, kimś innym poza swoim bytem z ulicy Żurawiej, żeby móc zacząć wszystko od nowa, inaczej niż do tego zmusza miejsce, ludzie i okoliczności... Może to nie ma żadnego sensu ani znaczenia, ale dziś po raz pierwszy, kiedy niedługo odjadę do Europy na front, zastanawiam się, po co właściwie mam walczyć? Zniszczyć Niemców i wyrzucić ich z ulicy Żurawiej? Tak, ale czy to wszystko? Jane! Ja nie wiem, czy to ma być wszystko, ale zastanawiam się nad tym i fakt, że się zastanawiam, sprawia mi radość i budzi jakieś nadzieje".

Nie sposób tu omawiać wszystkich wariantów tego zagadnienia, których w książce jest sporo. Żołnierze Dygata wierzyli, nie zdając sobie nieraz z tego sprawy, że wojna odmieni na przyszłość ich dawne bytowanie, że nie powrócą już do wrześniowego punktu wyjścia, lecz dojdą do jakiegoś nowego etapu. Dlatego jeden z żołnierzy, pozostający po wojnie na emigracji, po pijanemu przecina sobie żyły. Na uwagę kolegi: „Dawniej po pijanemu nie przecinałeś sobie żył", odpowiada: „Dawniej nie". Dawniej — znaczy podczas wojny. Ci co pozostali za granicą, starają się jakimś zastępczym środkiem wypełnić pustkę, jaka w nich powstała, — inni wracają do kraju, wierząc, że ich „ulica Żurawia" zmieniła całkowicie swoje społeczne oblicze.

Tu tymczasem kończy się literacka wędrówka Dygata ku problemom człowieka powojennego.

Bohaterowie „Pól Elizejskich" nie są zrodzeni z pesymizmu. Nawet wówczas, gdy usiłują skrócić sobie życie, czynią to przez nadmiar uczciwości w stosunku do siebie i swoich spraw. Ta uczciwość jest ich cechą najsilniejszą uczciwość męska, sportowa. Otóż sport. Dygat poświęca mu dwie nowele, ale więcej ich łączy się z pojęciem czystej gry, sprawiedliwego wyrównywania rachunków. Czy to będzie stary bokser Wacek, który daje swemu obozowemu ciemiężcy dobrą lekcję przepisowej walki; czy detektyw, który przez pomyłkę chwyta złodzieja zamiast poszukiwanego przezeń kollaboracjonisty, a jednak puszcza aresztowanego, obiecując go ponownie schwytać w ciągu trzech dni; czy wreszcie będzie to okupacyjny łotrzyk, który gotów jest oddać w ręce żandarmerii oszukanego przez siebie partnera, aby ten więcej mu nie dokuczał, lecz, dowiedziawszy się, że partner jest Żydem i donos może kosztować życie ludzkie — rezygnuje ze swego zamiaru, a nawet likwiduje oszustwo.

Wśród nowel Dygata znajdujemy również i takie, których problem, nastrój, nawet forma — są mało ciekawe. Mam na myśli m. in. kilka utworów zamieszczonych na wstępie książki. Nużącą jest satyra na film amerykański, nie wiele mówiąca groteska o „uczłowieczonym" królu. Lecz tam gdzie wzruszenie lub świeża myśl poruszy pisarza, otrzymujemy szkice pełne gorzkiego liryzmu, lub kapryśnego dowcipu. W „Starym profesorze" Dygat kreśli subtelny obraz spotkania zdziecinniałego pedagoga z przygodnym gościem, którego starzec przez pomyłkę bierze za swego dawnego ucznia i śpiewa z nim dawną piosenkę młodości, w utworze pt. „Czas przybliża, czas oddala" niejaki pan Edward pisze po wielu latach list do ukochanej niegdyś kobiety, której imienia zapomniał i pętlał po czasie, przez złą pamięć, cały romans.

Dygat jest bardzo oszczędny w słowach, uparcie unika otwartego liryzmu czy wielkich pojęć. Lecz przez jego postawę, często posępną i, powiedziałbym — chłopięcą, przebija bogactwo odczuć i właśnie liryzm, lecz skondensowany, nigdy rozlewny, wynalazcze poczucie humoru. Pisarz co prawda czasem myli dobrą groteskę z grymasem, ale jest go coraz mniej na korzyść sprawiedliwego i w gruncie rzeczy poważnego stosunku do tematu.

Czy aby nie przechwaliłem „Pól Elizejskich". Chyba nie, bo przecież chodzi o to, żeby twórczość, która nie chce dźwigać męczeńskiego wieńca, ani dąć w uroczyste trąby, ocenić na jej własnych pozycjach.

Jeśli Dygat nie zawsze jeszcze potrafi uchwycić zasadnicze prawdy w ich punkcie centralnym, jeśli jego bohaterowie odbywają trudną wędrówkę po społecznym czy politycznym przesmyku, — to jego książki należy traktować jako jeden obszerny wstęp do przyszłej twórczości. Jeżeli zaś zastanowić się, jak mało właśnie zdrowej pogody jest w naszej literaturze, jak mało prawdziwego, dobrego komizmu — i właśnie uroku, który czytelnika zachęci do książek, urzeknie go i zafascynuje, — to „Pola Elizejskie" już spełniają swoje zadanie.

*) Stanisław Dygat: „Pola Elizejskie" Wyd. AWIR, W-wa 1949.

ADAM WAŻYK

POLSKA STROFA „ONIEGINA"

POWRACAM do tematu, który poruszałem przed dwoma laty w „Kuźnicy" i ostatnio w zbiorze „W stronę humanizmu". Jak tłumaczyć „Eugeniusza Oniegina"? Kwestia dotyczy systemu technicznego, ale jak w każdej sprawie, rozwiązanie wymaga metody, która wyzwala z niewoli techniki i daje nad nią władzę, słowem — właściwej metody humanistycznej.

Najpiękniejszy poemat rosyjski czeka dotychczas na polskiego tłumacza. Jedyny przekład całości dokonany niegdyś przez Leo Belmonta dał w efekcie przykrą karykaturę i „Oniegina" i polskiego słowa poetyckiego. Tłumaczowi zabrakło kwalifikacji. Tłumacz był skrępowany ówczesnym rymostanem polskim, do którego nie wszedł jeszcze asonans. Niezależnie od tego zło kryło się w samym systemie przekładu.

W strofie „Oniegina" pisanej dziewięciozgłoskowym jambem rym męski przeważa nad żeńskim w stosunku czterech do trzech. Tłumacz żywcem przeniósł ten układ na język polski. W przekładzie Leo Belmonta wady tłumacza przysłoniły wadę systemu. Julian Tuwim podjął na próbę ten sam system, przekładając fragmenty „Oniegina". Nie mam zamiaru pomniejszać zasług Tuwima, który spojrzał na „Oniegina" świeżym okiem poety i przypomniał nam, że właściwie nie mamy przekładu puszkinowskiego poematu. Przeciwnie, sądzę, że Tuwim wyświadczył nieocenioną przysługę sprawie. Wady systemu można dokładnie ocenić dopiero wtedy, kiedy otrzymujemy próbki z rąk wybitnego tłumacza, który zrobił wszystko co można było zrobić najlepszego. Otrzymujemy doświadczalny sprawdzian przewidywań teoretycznych. O ile mi wiadomo, sam tłumacz poczuł jak narzucone więzy zaciskają się nie do zniesienia. Ale jak uwolnić „Oniegina" z gorsetu męskich rymów? Sprawa nie jest tak prosta, jak w innych wypadkach. Strofa onieginowska stawia tłumacza przed trudnością bez precedensu, jedyną w swoim rodzaju. Strofa ta ma swoistą estetykę układu rymowego, możliwą tylko w modelu rymów mieszanych. Zwykły proceder polskiego tłumacza — zastąpienie rymu męskiego żeńskim — pozbawia ją kształtu, niszczy racjonalną budowę. Jak tu sobie poradzić? Co wymyślić? Sumienie wzdraga się przed wszelkim wymysłem, poczucie odpowiedzialności potęguje się gwałtownie w obliczu czterystu strof „Oniegina". Tłumacz musi poszukać metody racjonalnej, uzasadnionej. Stan naszej wiedzy o wersyfikacji nie daje mu pod tym względem żadnych wskazówek, przeciwnie, wzmaga w nim skłonność do mechanicznego przenoszenia modelu na język polski. Konieczność poszukania innego modelu stanie się oczywista dopiero, kiedy system mechaniczny nie pozostawi nam żadnych wątpliwości, że oddala tłumaczy od stylu oryginału — i od formy również. Brzmi to paradoksalnie, a jednak tak jest na prawdę.

Charakterystyka rymów, inna we wierszu rosyjskim, a inna w polskim, ma swoje źródło w języku, we właściwościach akcentowania. Akcent rosyjski jest zmienny i często pada na ostatnią głoskę wyrazu. W zgodzie z tą cechą języka rym męski panuje w poezji rosyjskiej na równi z żeńskim, osiąga nawet pewną przewagę. Miarodajnym przykładem będzie właśnie „Oniegin", największy poemat rosyjski na pięć i pół tysiąca wiersza.

W poezji polskiej rym męski zjawia się niezmiernie rzadko i wyłącznie w krótkich utworach. Polskim rymem męskim może być wyłącznie wyraz jednosylabowy. Właściwie nie jest to ta sama kategoria rymów co w rosyjskim, ale kategoria szczególna, pokrywająca się tylko z pewną, dość rzadką odmianą rosyjskiego rymostanu. Dla rachmistrzów, którzy by chcieli przestudiować słowniki obu języków, ubóstwo naszych rymów męskich w porównaniu z zasobem rosyjskim będzie różnicą ilościową.

W poezji różnica ta daje zmiany jakościowe. Wprowadzając do poematu tę samą ilość rymów męskich, co w rosyjskim, musimy ograniczyć myśl i język. Ubóstwo rymów pociąga za sobą ubóstwo słownictwa. Styl poematu przesuwa się nieuchronnie w jednym z dwóch określonych kierunków: albo dąży do ubogiej myślowo energetycznej dynamiki, albo prowadzi do rubasznego komizmu. W formie poetyckiej wytwarza się sztuczne naprężenie techniczne, obce oryginałowi.

W wyjątkowych wypadkach charakter utworu wybitnie dynamiczny uzasadnia ambicję przekładu w rymach męskich. Taki charakter ma „Jeździec miedziany" i wiele drobnych utworów Puszkina po mistrzowsku przełożonych przez Tuwima. W poemacie takich rozmiarów jak „Oniegin", w narracyjnym i lirycznym romansie poetyckim, rymy męskie pokazują wszystkie swoje złośliwe kły.

Ubóstwo treściowe polskich rymów męskich nastręcza szczególne kłopoty w rymach dystychowych, kiedy stanowią zamkniętą całość myślową. Dzieje się to przeważnie w końcowym dystychu strofy onieginowskiej.

Wsjo ukraszało kabinet
Filosofa w wos'mnatcat' let.

Jak to wypowiedzieć monosylabiczną chińszczyzną?

Wszystko to ceniąc mody szał,
Ów młody mędrzec tutaj miał.

Tak tłumaczy Belmont, któremu ostateczenie wszystko jedno, byle zrealizować absurd męskiego rymu. Tuwim salwuje się żartem rymowym:

Wszystko posiadał mędrzec nasz
Co lat miał osiemnaście aż.

A normalnie, po polsku, każdy sztubak przełoży to żeńskim asonansem:

Tym wszystkim pokój swój uświetnił
Filozof osiemnastoletni.

Albo przykład bardziej typowy:

I riewom skripok zagłuszon
Riewniwy szopot modnych żon.

Typowy, bo ukazuje pokrewieństwo języka i naturalne przejście od męskiego rymu rosyjskiego do rymu polskiego. Wystarczy użyć synegdochy:

I wyciem skrzypiec zagłuszony
Zazdrosny szczebiot modnej żony.

Tłumacz monosylabista musi zamiast wycia skrzypiec wprowadzić „ton" albo „grom".

Ubóstwo treściowe męskich rymów polskich będzie się dawało we znaki we wszystkich dziedzinach życia Eugeniusza Oniegina. Przede wszystkim w dziedzinie miłości. „Oniegin" jest romansem. Puszkin mówi o miłości śmielej i swobodniej niż Mickiewicz czy Słowacki, ale mówi tym samym językiem — romantycznym. Wydaje mi się, że dzisiejszy tłumacz ma prawo posługiwać się językiem bardziej nowoczesnym od języka naszego XIX wieku, ale przykład nie powinien zacierać charakteru obyczajowego i zmieniać systemu pojęć. Przypadkiem, czy może nie przypadkiem, w naszym języku miłosnym krótkie brzmienie nadające się do rymów męskich mają przeważnie pojęcia elementarne, zmysłowe, biologiczne. Z konieczności otrzymujemy przesunięcie systemu pojęć. Więc u Puszkina: „Kiedy nastała dla Eugeniusza pora burzliwej młodości"... U Tuwima: „A gdy młodzieńcze dni namiętne przyniosły z sobą burzę krwi". U Puszkina: „Przebiegłością i namiętnością pokonywać"... U Tuwima: „Perswazją i płomieniem rządz"... U Belmonta: — pografomańsku: „Jak przez czar wydzierał pierwszych wyznań dar". U Puszkina: „Jak wcześnie już potrafił trwożyć serca kokietek notorycznych". U Tuwima: „Jak wcześnie trwożył i rozpalał kokietek zawołanych krew". Puszkin: „Nigdy w bujnych dniach kipiącej mojej młodości"... Belmont: „Śród uciech młodych moich dni, gdy milion rządz szalało w krwi". Tuwim: „Nie, nigdy za kipiących dni młodości mej i ognia w krwi"... Puszkin: „Nie, nigdy poryw namiętności nie targał tak moją duszą"... Tuwim: „Nie, żadnych namiętności wichr nie targał silniej zmysłów mych". Puszkin: „One nie warte tych namiętności". Belmont: „One nie warte są tych rządz". Tuwim unika skompromitowanego przez Młodą Polskę wyrazu „rządza", ale najwybredniejszy tłumacz nie oszczędzi sobie wytaczania jednogłoskowej „krwi", jeśli tłumaczy męskimi rymami.

W oryginale rosyjskim strofa onieginowska zamyka ścisły spokojny pozbawiony wszelkiej nerwowości bieg myśli; potoczyste zdanie obejmuje nieraz całą strofę; forma jest tak elastyczna, że Puszkin swobodnie przechodzi od rzeczowej narracji do refleksji, od liryki do ironicznego humoru. Tłumacz monosylabiczny nie może pokusić się o zachowanie potoczystego zdania, tekst mu się rozpada na wielokropki, logiczna narracja zmienia się w katalog faktów. System monosylabicznych rymów zawadza nawet tam, gdzie strofa Puszkina nabiera szczególnej dynamiki. Łączy się z nią zawsze ścisły, logiczny, racjonalny styl poematu, któremu sprostać możemy tylko wtedy, kiedy ma się swobodę manewrowania przekładem.

Oto wspaniały obraz tańca klasycznego, przykład ścisłości, lapidarności i odpowiednio rozwijanej dynamiki ruchu:

Tieatr uż połon; łoży bleszczut;
Partier i kriesła, wsjo kipit,
W rajkie nieterpieliwo pleszczut,
I wzławszys zanawies szumit.
Blistatielna, połuwozduszna,
Smyczku wolszebnomu posłuszna,
Tołpoju nimf okružena,
Stoit Istomina, ona,
Odnoj nogoj kasajas pola,
Drugoju medlenno kružit,
I wdrug priżok, i wdrug letit,
Letit kak puch ot ust Eola;
To stan sowiet, to pazowiet,
I bystroj nożkoj nożku biet.

W przekładzie Belmonta ścisły obraz tańca rozpada się na dowolne impresjonistyczne efekty:

Już teatr pełny; błyszczą łoże,
Wre parter; hałas z górnych sfer:
Paradyz czekać już nie może.
Wreszcie kurtyny słychać szmer.
Patrz, Istomina, jak królewna,
Albo bogini lśniąca, wiewna,
Na czele nimf, z szelestem harf,
Posłuszna dźwiękom skrzypiec, arf,
Śród scenicznego dąży pola;
Stąpa... nie tyka ziemi krok...
Unosi nóżkę — jeden skok!
Jak puch ulata z ust Eola,
Kibić się wije, n'by wąż,
I nóżka nóżkę bije wciąż.

W drugiej zwrotce zniknęła charakterystyczna i niezmiernie celowa inwersja, przesuwająca podmiot zdania, nazwisko tancerki, do czwartego wiersza. W tej inwersji zamknięty był obraz ogólny postaci tancerki. Potem rozwijał się obraz jej ruchów. W przekładzie mamy romantyczne ozdoby, królewnę i boginię, nagromadzenie harf, skrzypiec, arf i na koniec zjawia się nieodzowny w męskim rymie wąż, który wszystko gmatwa impresjonistycznie i nie daje żadnego wyobrażenia o tańcu.

W przekładzie Tuwima:

Już pełno. W lożach blask i złoto,
Paradyz klaszcze, parter wre,
Tłum niecierpliwi się. I oto
Zasłona z szumem wznosi się.
Powiewna, uśmiechnięta ślicznie,
Za czarodziejskim śledząc smyczkiem,
Istomina, śród wieńca nimf,
Jak lilia lśniąc, króluje w nim.
Na palcach jedną nogę wspięła,
A drugą wolnym wirem w ruch,
I nagle w lot! I niby puch
Od ust Eola, w dal frunęła!
Rozwija, zwija się jak wąż,
I nóżką w nóżkę bije wciąż.

Tuwim wnosi żywość słowa, polor poetycki, elegancję. Okupuje to librettowym rymem męskim (wre — się). Pod presją następnego rymu męskiego godzi się na romantyczną ozdobę, znacznie zresztą taktowniejszą („Jak lilia..."). Ściśle odtworzony początkowy obraz ruchów nie rozwija się konsekwentnie i w końcu nieubłagany rym monosylabiczny rzuca tancerkę na pożarcie wężowi w chwili kiedy ta wykonuje klasyczne figury. Z czterech rymów męskich — trzy okazały swoją nieużytą złośliwość.

Zasób polskich rymów męskich jest tak ograniczony, że tłumacz chcąc uzyskać swobodę musi forsować metodę wersyfikacji nie przyjętą w estetyce polskiego rymu, bo nieracjonalną. Normalnie — „stać na rymie" nie może wyraz, na który nie pada akcent gramatyczny. Nie mogą więc stać na rymie zdania:

Zasłona z szumem wznosi się.
Jak lilia lśniąc króluje w nim.

Normalnie nie mogą stać na rymie takie zdania jak:

Pokusą większą wabi mnie...
Przy stole, gdy przed okiem mym...

W piosenkach i librettach występują takie rymy jako konwencja nieracjonalna ale konieczna. Tłumacz monosylabiczny pod grozą natychmiastowego uduszenia się w przyjętym systemie zmuszony jest zaproponować czytelnikowi tę samą konwencję w „Onieginie". Odbija się to na stylu całego poematu. Dlatego też ta strona systemu wymaga szczegółowego omówienia.

Monosylabiczny rym w wierszu jambicznym zdecydowanie usztywnia rytmikę, wytwarza monotonną rąbaninę. Zaostrza się spadek rytmiczny zdania, potęguje się nacisk na zrymowany wyraz. Rym męski domaga się dobitniejszej treści dla siebie, niż rym żeński. Faktycznie jedyna treść, jaka wytrzymuje tę dynamikę, to treść obrazowa.

Ksiądz nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.

Ten znakomity mickiewiczowski dystych na zakończenie „Ucieczki" ma głębokie uzasadnienie obrazowe. Ale weźcie jakikolwiek motyw refleksyjny, przełamcie zdanie na męski dystych, zachowując nawet normalny szyk wyrazów. Zdanie otrzyma zacięcie rubasznego żartu, styl groteskowy. Treść nie zaspakaja dynamiki męskiego rymu. To zacięcie zaostrza się jeszcze bardziej, kiedy na rymie staje wyraz nie akcentowany gramatycznie. Powstaje sprzeczność między akcentem gramatycznym a przyciskiem wymuszonym, rodzi się groteskowy humor formy.

Z groteskowego zacięcia dystychów męskich świadomie korzystała Konopnicka, tłumacząc epos komiczne Komtura — „Jobsiadę". Poemat Puszkina nie jest eposem komicznym. Humor „Oniegina" nawet w tych rzadkich wypadkach, kiedy Puszkin używa rymów monosylabicznych, nie ma tego charakteru formalistycznego.

A uż Oniegin wyszoł won;
Domoj odietsja jediet on.

Po rosyjsku ostatnie dwa słowa wymawia się quasi-daktylicznie. Na zaimek „on" pada słaby akcent. Kultura odbiorcza rosyjskiego rymu wcale nie wymusza wzmocnienia akcentu. Podobnie mamy połączenie rymu męskiego z quasi-daktylicznym w zdaniu:

Słowa i wzor wołszebnic sjich
Obmanczywy kak nożki ich.

W polskim przekładzie tego rymu musi nastąpić banalizacja akcentów i rubaszny humor formy.

W poszczególnych miejscach fragmentów przełożonych przez Tuwima wybitny instynkt poetycki tłumacza zniewalał go do treściowego uzasadniania spotęgowanej dynamiki męskiego rymu.

Paryski styl i akcent ma,
Mazura tańczy że aż ha!

Albo:

Tymczasem — w modnym boliwarze
I w spacerowym stroju chic...

Rysy obyczajowe zostały przez to wzmocnione (i zmienione), galanteria Eugeniusza nabrała innego zacięcia. W każdym motywie, obyczajowym czy innym ta ekscytacja spowodowana męskim rymem będzie się objawiała ile razy instynkt poetycki zechce racjonalnie uzasadnić przyjęty system techniczny przekładu. Ale system da się racjonalnie uzasadnić tylko w poszczególnych wypadkach. Znacznie częściej, nie widząc tej możliwości, instynkt poetycki szuka wyjścia w przeciwnym kierunku: uzasadnia nieracjonalność męskiego rymu w ten sposób, że zmienia go w czynnik specyficznego humoru formy. Osiąga to, podkreślając sprzeczność między akcentem forsowanym przez rym a normalnym akcentem języka:

Bywałem tam za młodych dni,
Lecz klimat nie posłużył mi.

Jest to tylko ostateczna konsekwencja wyciągnięta przez tłumacza z konwencji rymów nieracjonalnych i z codziennej skłonności polskiego dystychu do groteskowego humoru.

W modelu strofy „Oniegina" męski dystych powtarza się trzykrotnie, więc tłumacz polski jest zmuszony przyjąć groteskowy humor formy za zasadniczą cechę stylu. Mniejsza z tym, że od czasu do czasu musi chcąc nie chcąc pójść na niedołężne rymy z libretta. Ważniejsza i decydująca jest ogólna tendencja przyjętej formy. Polski model znieważa go do groteskowego humoru formy, którego nie ma w oryginale, i odgradza go od niezmiernie naturalnego toku narracji puszkinowskiej...

Eugeniusz Oniegin w rynsztunku polskich rymów męskich zmienia się nie-

uchronnie w Hieronima Jobsa. Nie ma na to innej rady, jak tylko zdjąć z niego ten dziwaczny rynsztunek.

Co innego eksperyment Tuwima dokonany na kilku fragmentach, a co innego pomysł przełożenia całości w rymach męskich. Pomysł Leo Belmonta kłócił się z możliwościami języka, z doświadczeniem poezji polskiej. Doświadczenie i kultura poezji polskiej ostrzega przed nadużywaniem rymów męskich. Wie o tym i czuje to każdy poeta dzisiejszy, jak wiedzieli i czuli poeci XIX wieku. Tuwim traktował swoją próbę jak eksperyment, natomiast niefortunny tłumacz całości uważał swój system przekładu za naturalny. Takie przekonanie dyktował mu płaski empiryzm początków naszego stulecia. Tłumacz nie zdawał sobie sprawy z tego, że dokonuje wyboru i że ten wybór jest nieracjonalny. Nie jest przypadkiem, że koncepcja przekładania „Oniegina" w rymach męskich uzyskała prawo obywatelstwa w okresie, kiedy gust poetycki zwrócił się przeciwko racjonalnemu stylowi i tłumacze zaczęli lekceważyć logikę tekstu w pogoni za dynamiką wiersza. Pierwsze pobudki dała Młoda Polska i ślepy wielbiciel męskiego rymu Miriam, który próbował stosować swoje upodobania w przekładach z poezji francuskiej, okrutnie splycając ją i banalizując ku zachwytowi krytyków i filologów. Kalkowanie cech formalnych odgrywających inną rolę w języku oryginału a inną w języku tłumacza może uchodzić za oznakę wierności tylko w oczach tych, którzy traktują poszczególne cechy formy poetyckiej w oderwaniu od całokształtu utworu, mechanicznie i formalistycznie.

Jak łatwo spostrzec, strofa onieginowska ma swoistą estetykę budowy i układu rymowego. Nie będę na tym miejscu omawiał szczegółów tej estetyki, której nie można odwzorować w rymach żeńskich. Ale można odnaleźć zasadę budowy i poszukać odpowiedniej zasady w prozodii polskiej. Otóż strofa onieginowska, złożona z czterech zwrotek i jednego dystychu stanowi przegląd typowych, najbardziej przyjętych w wersyfikacji rosyjskiej, najporeczniejszych połączeń rymowych. Tymczasem tłumacz polski, który by chciał odwzorować nie schemat, ale zasadę onieginowskiej strofy, zrobić analogiczny przegląd i zestawić najbardziej typowe wiązania polskie, a więc w zakresie rymów żeńskich, otrzyma mniej o jedną zwrotkę, zabraknie mu jednego czterowiersza. Ten krytyczny czterowiersz ma formę — c, c, dm, dm. (przez m zaznaczam rym męski). Kiedy zastąpimy go rymem męskim forma rozpada się po prostu na dwa jednorodne dystychy. Zasady strofy „Oniegina" nie można więc odtworzyć ograniczając się do rymów żeńskich, do najbardziej typowych wiązań polskich.

Nie przeglądałem dawniejszych prób przekładu „Oniegina" z XIX wieku. Znam fragment w przekładzie Wiktora Gomulickiego. Tłumacz kierował się zasadą rymów żeńskich. Zmuszony do jej naruszenia, uciekł się do prostego wybiegu, który można przedstawić w ten sposób: skoro krytyczna zwrotka rozpada się przy porzuceniu rymu męskiego, to zachowajmy ją w formie oryginału. A skoro wyłania się przez to po środku strofy męski rym bezpośredni, dystychowany, to dla symetrii wypadnie zachować również męski rym w końcowych dystychu strofy. W przekładzie Gomulickiego strofa nabrała pewnego kształtu, ale nie miała głębszego uzasadnienia. Zawierała przy tym rymy męskie właśnie w takim powiązaniu, jakiego należy unikać, aby nie skazać się na estetykę „Jobsiady".

Polska strofa „Oniegina" musi zachować jako zwornik dystych żeński. Zresztą krytyczną rolę w budowie tej hipotetycznej strofy odgrywa nie ten dystych, ale zwrotka, której nam zabrakło. Skoro już musimy wprowadzić rym męski, najracjonalniej będzie zastosować go w formie łagodniejszej, najbardziej przyjętej i podatnej, w powiązaniu na krzyż — s, tm, s, tm. Formę tę można uważać za jakościowo różną od analogicznej zwrotki w rymach żeńskich — a, b, a, b; ale ze względu na podobieństwo nie powinna z nią sąsiadować. Natomiast sasiedztwo z końcowym dystychem żeńskim wzmocni jego charakter zwornika. Uzupełniając tą zwrotką przegląd najbardziej typowych związań w języku polskim, otrzymujemy strofę, która w przybliżeniu odpowiada zasadzie puszkinowskiej, chociaż nie ma tej samej „elegancji", jakby się wyraził matematyk.

Strofa ta w układzie rymów różni się bardzo od oryginału, zachowuje ten sam układ tylko w pierwszej zwrotce i w końcowym dystychu, zmienia układ w środkowych zwrotkach. Układy rymowe w bliskich sobie językach wytwarzają w tłumaczu skłonność do inercji i lęk przed zmianą. Miałem więc wątpliwości czy raczej uprzedzenia, czy tak zbudowana strofa, wyprowadzona teoretycznie, wytrzyma próbę praktyki, czy da odpowiednią swobodę tłumaczowi, niezbędną po to, aby mógł zbliżyć się do oryginału. Przełożyłem kilkanaście strof na próbę i chociaż to praktyka nieduża, doświadczenie rozproszyło moje wątpliwości. W tych miejscach, gdzie układ był zmieniony, wypadło mi nieraz przestawiać szyk wierszy, ale nie częściej niż w innych miejscach, co jest normalną praktyką tłumacza. Natomiast dosyć często rosyjski rym męski dosłownie przechodzi w polski rym żeński. Jamb uzyskuje swobodę i elastyczność. Na korzyść miejsca jakie zajmuje w strofie jeden jedyny rym męski, przemawia jeszcze ta okoliczność, że strofa Puszkina stanowi całość treściową, której elementy najbardziej dynamiczne grupują się właśnie w trzeciej zwrotce. To prawda, ale zmieniły się wymagania, jakie stawia tłumaczowi jedyny męski rym w strofie. Skończyła się estetyka „Jobsiady", zaczyna obowiązywać racjonalna estetyka rymu: wyraz rymowany nabiera ważności logicznej. Rym męski, tym bardziej że jest jedynakiem w strofie, musi mieć uzasadnienie treściowe.

Dla demonstracji tego modelu przytaczam strofę, która w oryginale stanowi jedną z najbardziej finezyjnych dygresji Puszkina. Strofa ta zawiera w lapidarnym skrócie na wpół persyflażowy, na wpół liryczny przegląd gustów literackich. Pierwsza zwrotka — gust pseudo-klasyczny, druga — swawolny gust sielanki osiemnastowiecznej, trzecia — gust sentymentalny schyłku osiemnastego wieku, dystych — gust romantyczny. Chciałbym, aby czytelnik, jeśli znajdzie w tym przekładzie jakieś zalety, zapisał je na rachunek systemu, a wady i przewinienia, które sam widzę, złożył na karb tłumacza.

Dysny pierś, rumieniec Flory
Powabów mają dla nas wiele,
A przecie nóżka Terpsychory
Milsza mi, drodzy przyjaciele!
Ona spojrzenia moje nęci,
Cenną rokując im nagrodę,
Ona umowną swą urodę
Zastawia na swawolne chęci.
Lubię ją, kiedy obrus długi
Przy stole skrywa ją na wpół,
Na tle kominka w dzień szarugi,
Wiosną, Elwino, pośród ziół,
Na zwierciadlanych taflach sali,
Na skał granicie w szumie fali.

W modelu tej strofy widzę racjonalną i właściwie jedyną formę, odpowiednią do polskiego przekładu „Oniegina". Uwolniony od sztucznego naprężenia technicznego i od estetyki „Jobsiady", polski model w miarę talentu tłumacza daje możność zachowania naturalnego tonu i innych podstawowych cech stylu puszkinowskiego.

Adam Ważyk

MIECZYSŁAW JASTRUN

POEMAT DLA BOGA

W recenzji z książki T. Filipa o „Fortepianie Chopina" Stefan Żółkiewski („Kuźnica" nr. 14) z właściwą sobie energią myśli i stylu wskazał na niektóre zboczenia i figle starej polonistyki. Pokazał na jaskrawym przykładzie jak to uczony komentator zaciemnia tekst utworu doczepiając do niego wszystko, co wiadome mu jest w zakresie wszelkiego typu mitologii i wpływologii. Uczony komentator nie baczy przy tym na sens i potrzebę doczepiania kometowego ogona swoich encyklopedycznych wiadomości do utworu poety. Wpływologią żyła nasza filozofia przez długie lata. Zaczęło się to jeszcze w wieku romantyzmu. Ropelewski naprzykład „wykazał" bardzo uczenie, że Słowacki nic nie jest wart, bo jest rzekomo kopistą Dantego, Szekspira, Mickiewicza itd. Ta metoda, połączona później z mitotwórstwem nietzscheańskim królowała na katedrach uniwersyteckich. Była ona w istocie swej wroga literaturze narodowej, odbierała jej najgłębszą wartość żywotną, czyniła z niej twór oderwany od rzeczywistości społecznej, politycznej, kulturalnej kraju.

Mit o „bluszczowatości" Słowackiego przesłonił na długo oryginalną, narodową, rewolucyjną treść jego poezji.

Później w okresie dwudziestolecia zjawił się u nas mit „absolutnej oryginalności" oparty na postulatach poetyckich niektórych prądów zachodnio - europejskich. Ta absolutna „oryginalność" — oznaczała w praktyce naszej kultury oderwanie się od narodowego życia, od tradycji polskiej.

Niedawnymi czasy Benda obnażył korzenie tej „absolutnej oryginalności" we Francji. W Związku Radzieckim oparto zasadę prawdziwej oryginalności na szerokiej podstawie postępowej tradycji kultur narodowych.

Czas robi swoje, i nawet konserwatywni profesorowie w purpurze i fioletach nie mogą już poprzestać na wpływologii. Konrad Górski, pisząc w „Tygodniku Powszechnym" o Słowackim całą wagę położył na religijnych motywach twórczości wielkiego poety. Ale metoda profesora i w tej dziedzinie przypomina metodę wpływologiczną. Wszędzie, w każdym zdaniu, w każdym zwrocie stylistycznym dopatruje się profesor objawów religijności swej ofiary. Oto przykład tej metody:

„...„Wszystko to nie przeszkadza mu (Słowackiemu) wymieniać w listach przy różnych okazjach słowa „Bóg" i jednocześnie kierować się mnóstwem odruchów świadczących o irracjonalnym stosunku do świata".

Mój Boże! (Profesor gotów uznać ten mój okrzyk za wyraz utajonej religijności) tą metodą badania „odruchów" można zajść rzeczywiście daleko, do nieba bodaj.

Dalej — metoda insynuacji wpływologiczno-biograficznej:

„Osobiste i pozaosobiste powody niechęci do Mickiewicza po ogłoszeniu III „Dziadów" i „Ksiąg" pobudzają Słowackiego do tym silniejszego akcentowania stanowiska antyreligijnego. W przedmowie do „Lambra" czytamy wyraźnie drwiny z „religijnej szkoły poetów polskich" : niedwuznaczną aluzję, że Dante pisał o piekle wtedy, gdy ludzie w piekło wierzyli. Stąd też i „Kordian" przyniesie drastyczną scenę u papieża, podkreśloną dalszym wyznaniem tytułowego bohatera, że jego „wiara dziecinna padła na papieskich progach". Ale więcej w tym wszystkim przekorności niż głębokiego przekonania. Słowacki przekomarza się w dyskusjach religijnych z protestanckim pastorem w Genewie, ale w listach swych coraz częściej mówi o Bogu, nawet przyznaje się do tego, że się czasem modli (rzadko, ale mocno!), podkreśla, że hymn „Święty Boże" pobudzał go dawniej i nadal pobudza do łez.

Te pierwociny życia religijnego zostają rozwinięte i pogłębione przez dwa czynniki: lekturę Biblii i usilną pracę nad własnym doskonaleniem moralnym".

Profesor tłumaczy antykościelne wystąpienia Słowackiego niechęcią poety do szkoły litewskiej i Mickiewicza. Scenę watykańską w „Kordianie" uważa za „drastyczną" i widzi w niej jedynie przekorę poety.

Tymczasem Słowacki znał breve papieskie z r. 1832, potępiające powstanie listopadowe. Przeczytał w tej haniebnej enuncjacji Grzegorza XVI m. in.:

„...dowiedzieliśmy się, że to nieszczęście (powstanie) zostało spowodowane jedynie przez intrygę wichrzycieli, którzy w tych nieszczęsnych czasach pod pretekstem korzyści religii podnieśli się przeciw władzy prawowitych monarchów i pogrążyli w przepaść swą ojczyznę łamiąc wszystkie więzy prawowitego posłuszeństwa... Nie jesteśmy nie tylko nieprzyjaciółmi cesarza, lecz przeciwnie, wiemy, że jest ustanowiony przez Boga, i powinniśmy go miłować, czcić i pragnąć jego pomyślności... Wszak wielkoduszny cesarz Rosji przyjmie was z dobrocią".

Trzeba więc było — według prof. Górskiego — aż „przekorności", aby oburzyć się na politykę Watykanu. Wobec tego tabu znika jak sen jaki złoty patriotyzm uczonego. Nie znika tylko metoda wpływologiczno-biograficzna, według której antypapieska, antyklerykalna poezja Słowackiego ma źródło w przekorze i w niechęci do Mickiewicza! To tak, jak pisano niegdyś, że poezja Słowackiego ma jedyne źródło w lekturze Dantego czy Szekspira. To że hymn „Święty Boże" pobudzał wygnańca do łez, nie jest jeszcze dowodem silnych uczuć religijnych, lecz raczej patriotycznych. Mickiewicza pobudzała do łez sielanka Karpińskiego „Laura i Filon", mimo że jest to dosyć sobie swawolna sielanka. I to wszystko mają być „pierwociny życia religijnego". Jakimż to językiem pisze uczony o wielkim mistrzu mowy polskiej?

I znów nieco dalej:

„Ponowne zamieszkanie w Paryżu rozbudza dawniejsze, uśpione od lat animozje przeciw ludziom oficjalnie występującym pod sztandarem katolicyzmu, a zwłaszcza grupie literatów i działaczy emigracyjnych skupionych dokoła czasopisma „Młoda Polska". Stąd antyklerykalne i antypapieskie akcenty „Lilli Wenedy" i „Beniowskiego". Nie mówi to jednak nic o rzeczywistej religijności ówczesnej poety".

Śliczna metoda! W ten sposób można udowodnić, że Konrad Górski jest naturą nawskroś niereligijną i że skłania się ku materializmowi filozoficznemu.

Wpływologia,
Mitologia,
Mętnologia,
Hagiografia,
Parafia,
mafia...

I to wszystko nosi tytuł zaczerpnięty ze strofy Słowackiego:

Z mego życia poemat dla Boga.

Rzeczywiście: artykuł Konrada Górskiego w „Tygodniku Powszechnym" jest to poemat dla Boga, gdyż dla ludzi jest zbyt oderwany zarówno od rzeczywistości historycznej jak i naukowej.

LUCJAN z SAMOSATY — Przełożył ADOLF SOWIŃSKI

EROS I DZEUS

EROS: Jeżelim w czymś zbłądził, Dzeusie, to mi wybacz. Przecież jestem chłopczykiem i nie mam jeszcze rozumu.

DZEUS: Tyś chłopczykiem, Erosie, ty o wiele starszy od Japeta? *). Czy dlatego, że ci broda i włosy nie urosły, chcesz się uważać za dzieciątko, chociaż jesteś przebiegłym staruszkiem?

EROS: Cóżem to tak wielkiego ja, staruszek, jak mówisz, wobec ciebie zawinił, że zamierzasz mnie związać?

DZEUS: Przypatrz się sam, wyrodku, czyś mało zawinił! I jeszcze naigrawasz się tu ze mnie, jakby to było bez znaczenia, żeś ze mnie zrobił satyra, byka, złoto, łabędzia, orła, nigdy zaś nie nadałeś mi takich cech, aby mnie któraś pokochała dla mnie samego, nigdy nie doszły mnie słuchy, że dzięki tobie stałem się miły dla jakiejś kob'ety. Musiałem przybierać mamiące kształty i ukrywać się pod ich osłoną. Dlatego kobiety kochały raz byka, innym razem łabędzia, ale umierały ze strachu, gdy zobaczyły mnie samego.

EROS:: I słusznie, Dzeusie, bo jako śmiertelne nie mogły znieść widoku twojego oblicza.

DZEUS: A więc jak to się dzieje, że Branchos i Hiacynt mogą kochać Apollona?

EROS: No, ale Dafne przed nim ucieka, chociaż nosi długie włosy i nie ma brody. Jeżeli chcesz być kochany, to nie potrząsaj egidą ani nie noś piorunu, lecz zrób się jak najponętniejszym, noś długie loki przewiązane wstążką, włóż purpurową szatę i złote trzewiki, krocz wdzięcznie pod rytm fletu i bębenków, a wtedy zobaczysz, że więcej ich pójdzie za tobą niż Menad za Bakchusem.

DZEUS: Precz mi stąd! Ani myślę budzić miłości w takim stroju!

EROS: A więc trzeba ci, Dzeusie, wyrzec się miłości. Przecież to takie łatwe!

DZEUS: Wcale nie! Chcę kochać, ale bez dotychczasowych kłopotów. Pod tym jedynie warunkiem jeszcze raz puszczam cię wolno.

---

*) Jeden z tytanów, brat Kronosa, a więc stryj Dzeusa.

JAN SZELĄG

O KARYKATURZE

KIEDY pytam fizyków, czym jest elektryczność — wzruszają ramionami. Wolno im nie umieć wyjaśnić tego tak zasadniczego zjawiska przyrodniczego, niech wolno będzie piszącemu wstęp do katalogu wystawy współczesnej karykatury polskiej uchylić się od zasadniczego wyjaśniania istoty karykatury. Mogę to uczynić tym łatwiej, że nie ma przecież zasadniczego o to sporu, ani co jest elektrycznością, ani co jest karykaturą, a co nią nie jest. Kto zaś ma co do tego wątpliwości, może je rozwiać na tej wystawie.

Trudno bowiem interesujących się tym działem polskich sztuk plastycznych odesłać do jakiejkolwiek źródłowej i rzeczowej pracy. Na dwudziestu kilku stroniczkach starał się Wacław Husarski zamknąć całą wiedzę naszą o karykaturze polskiej. Ta jego pionierska praca ukazała się zresztą przed dwudziestu kilku laty. A to ćwierćwiecze i w karykaturze zawiera nie jedną, ale kilka epok. Te epoki znaczą linię rozwojową naszych rysowników i karykaturzystów, przy czym — rzecz charakterystyczna — ciągłość ani na chwilę nigdy przerwana nie została. Nazwisko Jerzego Zaruby zamykało książeczkę Husarskiego i otwiera dzisiejszą wystawę. Zamykają ją już inni, niejedni młodsi wiekiem od książeczki Husarskiego.

Jest więc karykatura polska nie uschniętą i nie więdnącą gałęzią sztuki. Przeciwnie; może właśnie najbujniej, choć oficjalnie żywotną. Ta żywotność wiąże się z jej treścią. Choć się na tym nie bardzo znam, ale wyobrażam sobie, że w pewnych okresach malarstwo stalugowe, albo rzeźba mogą sobie po cichu obumierać po kątach zaciszných pracowni, albo pomijanych przez publiczność wystaw. Tak dziać się nie może z karykaturą. Życie ma bujne, gwałtowne, hałaśliwe, a śmierć nagłą i całkowitą.

Może w tym miejscu doszliśmy niespodzianie dla samych siebie do określenia istoty karykatury, gatunku sztuk plastycznych tak mocno związanego z literaturą (wiem jak bardzo się w tym miejscu narażam niektórym „czystym" malarzom) poprzez satyrę. Ich obu i karykatury i satyry — los podobny. Żyją walcząc. Bez walki — nie istnieją.

Jeśli tak, jeśli stwierdzimy, iż trzydzieści lat ostatnich stanowi okres rozkwitu w Polsce obu tych córek sztuk plastycznych i literatury, to znaczy jednocześnie, że brały one w walce udział, że nie stały na uboczu, bo w przeciwnym razie już by nie istniały.

Rodowód karykatury polskiej — niebylejaki. Pradziadem jej ogłosił Husarski samego mistrza Wita Stwosza, wskazując na karykaturalne postaci jego ołtarza mariackiego. Nie dość ściśle jednak i wyraźnie ów historyk sztuki wiąże dzieło Stwosza z duchem buntu, wyrażającym się w reformacji, w opozycji do feodalizmu i panowania kleru. Nas bowiem interesuje najbardziej właśnie treść karykatury i jej powiązanie z życiem społecznym. Toteż chcemy rozumieć, dlaczego to osiemnasto-wieczna sztuka Daniela Chodowieckiego przemija bez wpływu na sztukę polską, a Norblin, Orłowski i Kostrzewski pozostają w niej w ogólności, a w karykaturze polskiej w szczególności jako trwałe i twórcze pozycje. Sądzę, że oderwanie się Chodowieckiego od życia własnego kraju, poddanie się bezwarunkowe wpływom angielskim i niemieckim uczyniło go bezdzietnym — w dziedzinie sztuki.

Norblin, ilustrujący „Myszeis" Krasickiego, Orłowski wyśmiewający i tępiący typy szlacheckie, Kostrzewski — pierwszy, który zobaczył, utrwalił i wyśmiał miejskiego koltuna — wszyscy oni dlatego stanowią epoki w karykaturze naszej, że ze swoim czasem byli najmocniej związani i że — co jest równie ważne — stali w walce z obskurantyzmem, wstecznictwem, wyzyskiem i ciemnotą.

Nasi naturaliści, secesjoniści, impresjoniści uprawiali także karykaturę. W tym jednak, że żaden z wybitnych artystów owego czasu nie oddał się wyłącznie karykaturze, że wszyscy oni nie rozumieli drapieżności karykatury — to także charakterystyczne i ważne dla oceny tego okresu. W Paryżu i Monachium bowiem nie uczono, jak walczyć w sprawach polskich, jak i o co walczyć karykaturą w Polsce. To, co po nich pozostało to kilka dobrych rysunkowych żartów.

Pamiętam makabryczny rysunek Wojtkiewicza, wyobrażający czworo wisielców, zawieszonych na jednej gałęzi. Możnaby dopatrywać się zbieżności formalnych między tym rysunkiem a znanym rysunkiem Henryka Grunwalda, zamieszczonym przed wojną w „Szpilkach" pt. „Giovinezza". Tyle, że wisielcy Grunwalda przytwierdzeni byli do nut, stanowiących fragment melodii faszystowskiego hymnu. Mnie interesują nie zbieżności formalne tych dwóch rysunków, ale rozbieżności, z których wynika pustka ideowa Wojtkiewicza i postawa walki naszego współczesnego artysty.

W tym zestawieniu zawarta zostaje droga, którą karykatura polska odbyła na przestrzeni lat 1918—1939. Rzeczą monografistów będzie zbadanie, jak, z jakim trudem, z jakimi trudnościami każdy z artystów przeszedł tę drogę: od eklektyzmu warszawskiej Akademii, od pokus rządowych zamówień do własnej, czynnej, antyfaszystowskiej postawy. Dość, że drogę tę większość naszych artystów odbyła.

To stwierdziwszy, zapraszamy publiczność na wystawę współczesnej karykatury polskiej, tej już lat 1944—1949. Tu przekonacie się, że nie ginie ona, nie zanika, ale przeciwnie mocno tupie nogą: „Ona się porusza!" To znaczy, że walczy — gdy przedwojenne młokosy stały się luminarzami grafiki polskiej (co tu dużo mówić: grafiki na światową miarę), a nowych młokosów przybywa niemało.

Jakże to jest, że karykatura nasza nie antyrządowa, lecz walcząca, nie opozycyjna, lecz bojowa. Rzecz prosta: artyści widzą dalej niż zabawny długi nos ministra. Rysunek Philipona, wyobrażający Ludwika Filipa jako gruszkę, odegrał swą historyczną rolę nie dlatego, że był to świetny dowcip sam w sobie. W owych latach we Francji na pewno więcej zrobiono dobrych dowcipów. Kariera tej gruszki polega na tym, że Philipon wyraził swoim rysunkiem głębokie tendencje walki i pogardy dla króla mieszczuchów, nurtujące ówczesne społeczeństwo francuskie.

Trzeba stwierdzić, iż nasi rysownicy nie stoją w miejscu. Czas ich nie przegania. Starają się dowieść i już udawadniają, że byli w opozycji do Becka nie z powodu jego śmiesznego organu powonienia, ale, że mieli powody głębsze i bardziej istotne.

Gdy tak jest, mają dziś przed sobą do obstrzału imperializm, podżegaczy wojennych, kapitalizm, jego resztki w naszym kraju, przeżytki przeszłości, biurokrację itd. To, że teraz z nowym, innym rządem są po tej samej stronie frontu, to ich nie peszy, nie żenuje. No bo przecież i ci, co są dziś ministrami przed laty dziesięciu walczyli o to, co teraz realizują.

A więc walczymy dalej (piszę już w pierwszej osobie, powołując się na wyżej stwierdzoną łączność losów i zadań karykatury i satyry). Wiele się zmieniło, a także i to, że rząd mamy za sobą, a nie przeciwko sobie.

Powie ktoś, że nie jest tak dobrze w naszej sztuce, jak ja piszę. Pewno, że miałby trochę racji. I w karykaturze mamy trudności w formie przystosowania do masowego odbiorcy, mamy trudności z narysowaniem pozytywnej postaci, ściga nas kalambur i dowcip dla dowcipu. Przeszłość mieszczańskich wpływów francuskich, niemieckich i rodzimych prześladuje nas dość mocno. Ale obok tego otworzyły się przed nami nowe widoki, dotychczas zakryte: rysunek, karykatura radziecka, sojusznicza pomoc w poszukiwaniu nowych dróg.

Nie obawiajmy się zaniku karykatury. Wacław Husarski w swojej rozprawce słusznie zwrócił uwagę na głębokie, ludowe korzenie karykatury. Czymże jak nie karykaturą jest lajkonik, wycinanki ludowe, szopka. Karykatura — to nie jest więc zabawa zdegenerowanych inteligentów. Choć taką może się w pewnych okolicznościach stawać i niejednokrotnie taką się stawała. Ale tak jak śmiech nierozłącznie wiąże się ona z życiem człowieka.

I tutaj, w tym stwierdzeniu łączności karykatury z elementami sztuki i obyczaju ludowego tkwi gwarancja jej trwałości. Jeśli będzie umiała do tych źródeł sięgnąć, a jednocześnie utrwalić i pogłębić swą treść polityczną, ubojowić się socjalistycznie, a swoje wysokie walory artystyczne nie tylko zachować, ale i rozwinąć — stanie się jak najlepiej. Jeśli uczyni to szybko — a ma po temu wiele danych — zwycięży w szlachetnym współzawodnictwie wszystkich innych sztuk, w staniu się wyrazicielką swego czasu, jego idei i jego walk.

MIECZYSŁAW PIOTROWSKI

RODZAJE LITERACKIE

ESTETYZM

ANTYESTETYZM

PSYCHOLOGIZM

NATURALIZM

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

GOŚPOD

Na Wielkanoc 1930 roku mała Helenka zachorowała, była to wietrzna ospa, rzecz zupełnie nie groźna, ale ciocia Michasia miała tak wielką ochotę pojechać z chłopcami do Pustych Łąk, że Ola zdecydowała się na pozostanie w Warszawie z chorą córeczką, a pan Franciszek oczywiście także miał pojechać do synów, bo jakże by się Wielkanoc mogła odbyć na wsi bez pana Gołąbka! W tej okoliczności nikt ironicznym okiem nie patrzył na limuzynę z napisem „François" na boku, przeciwnie wszyscy domownicy z wielkim poruszeniem oczekiwali na otwarcie drzwiczek magicznej karety i z zaciekawieniem liczyli paczki wydobywane z jej wnętrza. Sękacze. baby, mazurki, lukrowane baranki, placki z napisem „Allelluja" oraz cukrowe i czekoladowe jajka wyjęte z samochodu były uciechą nie tylko dla dzieci ale i dla dorosłych mieszkańców Pustych Łąk. Pani Royska czuła w swym sercu naprawdę wdzięczność dla pana Franciszka i do pierwszych posiłków zasiadała bez zakłopotania nie zadając sobie pytania: o czym będzie z nim mówiła? Mówiła o wspaniałych ciastach i mazurkach oraz o talencie Zuzanny który przewyższał talenty wszystkich warszawskich cukierników płci męskiej.

Ciocia Michasia pojechała naprzód koleją z chłopcami, zabierając jeszcze i przyjaciela ich małego Huberta Hubego, a pan Franciszek miał jechać samochodem dopiero w Wielki Piątek, pogoda była brzydka, Wielkanoc wczesna i nie było po co się spieszyć. Pan Franciszek chciał być jak najdłużej z żoną, a przy tym należało w cukierni dopilnować najgorętszych dni w roku. W ostatnich dniach wielkiego tygodnia pomagała mu także siostra, pani Koszekowa, bo bez życzliwej pomocy w takich krytycznych dniach niepodobna się było obyć, ale zawsze i obecność patrona firmy miała swoje znaczenie. W Wielki więc Piątek, pan Franciszek był jeszcze w Warszawie. Poszli z panią Olą na groby.

Właśnie nastało słoneczne, pierwsze prawdziwie wiosenne popołudnie. Pan Gołąbek był bardzo zmęczony, ale chciał jeszcze towarzyszyć żonie przy tradycyjnych odwiedzinach. O piątej miał wyjechać samochód do Pustych Łąk. Szli niebieskim światłem Krakowskiego Przedmieścia i Ola rozpinała jasną, wiosenną parasolkę, kiedy spotkali idącą także do kościoła, gdzie zapewne jednakim od czasów Bolesława Prusa zwyczajem miała objąć „kwestę" przy grobie — Marysię Bilińską i ciotkę jej Szafrańcową! Alo miał już czternaście lat, był starszy od Antosia. Towarzyszył także matce, Ola popatrzyła na niego z czułością, przypominał jej trochę starego pana Myszyńskiego, do którego był podobny. Ola bardzo lubiła pana Myszyńskiego i wcale się go nie bała jak inne dzieci, często przebiegała przez park do Mańkówki i siadając na ramie okiennej słuchała jak grał na pianoli, muzyka ta wydawała się jej fantastyczna. I teraz kiedy spostrzegła, Ala uśmiechała się do niego, jego wyciągnięte, bardzo starannie przez naturę wymodelowane rysy przypominały jej letni dzień w Mańkówce i zapach tamtego domu i nawet czasami jakieś słowa starego pana Myszyńskiego. Janusz się tak bał ojca, a ona była taka z nim śmiała. Bilińska uśmiechnęła się do niej jedynie wargami i skinęła głową, wysoka i obojętna. Ola myślała mniej o Kazimierzu w tej chwili niż pan Gołąbek, i on to zarumienił się teraz idąc niebieskim trotuarem, w cieniu jasnej parasolki Oli całej w granatowe maki; nawet zwolnił kroku.

— Taki jesteś tłusty — powiedziała bezlitośnie Ola do męża — że już chodzić nie możesz. Powinieneś schudnąć, koniecznie.

Pan Franciszek podreptał prędzej, ale powiedział nachylając się w stronę parasola:

— Nie mów tak o mojej tuszy, wszyscy i tak widzą że jestem grubas.

Koło piątej pan Gołąbek pojechał, Helenka nie miała dużej gorączki. Ola z uczuciem wielkiej ulgi usiadła w pustym salonie na krześle, z książką w ręku. Były to wiersze Cherubina Kołyszko. Ale ich nie czytała. Znała je prawie na pamięć, choć wyszły nie tak dawno. Adwokat i dziennikarz, pusty człowiek, jakim był Cherubin Kołyszko w wierszach tych nagle przemówił po prostu i po ludzku. Ola była zdumiona. Proponowała Edgarowi przed jego wyjazdem do Ameryki, aby napisał pieśni do tych słów. Był tam jeden wiersz w srebrno-czarnym kolorycie, który chętnie śpiewałaby samej sobie, jak niezapomnianą nigdy „Verborgenheit", jak Duparca — ale Edgar mówił, że wiersze te są tak intensywne, tak same w sobie zamknięte, że muzyki już nie potrzebują. Staje się ona zbędna dla wierszy doskonałych — mówił. Widać i on te wiersze uważał za doskonałe.

I właśnie kiedy siedziała w pustym mieszkaniu, rozkoszując się samotnością i bawiąc się już długo tomikiem, którego treść znała na pamięć — panna Romana przyszła i powiedziała, że przyszedł pan Kołyszko. Ola zmarszczyła nos niechętnie.

— W Wielki Piątek? Z wizytą?

Ale musiała go przyjąć. I zupełnie boleśnie odczuła obcość tego człowieka. Wszedł jak zwykle gwałtownie i prędko zaczął mówić, ale ujrzawszy tom swoich wierszy w ręku Gołąbkowej umilkł.

— Pani czyta moje wiersze? — spytał po chwili — czy to warto?

— Bardzo warto — powiedziała Ola — bardzo je lubię. I nawet nie potrzebuję ich czytać, bo umiem na pamięć.

Cherubin pocałował ją w rękę.

— Nie zasłużyłem — powiedział.

A Ola odczuła pewnego rodzaju żałość. Ten człowiek wydał się jej bardzo smutny, już chociażby przez kontrast jego wierszy z tym jak wyglądał. Wiersze były bardzo erotyczne, poświęcone prawie wszystkie jakiemuś bardzo głębokiemu uczuciu. To uczucie — myślała Ola — zapewne było wyimaginowane, bo nikt w Warszawie o czymś konkretnym nie wiedział, a gdyby coś było — no, to chyba by wiedzieli! A trudno było sobie wyobrazić kobietę która by mogła odwzajemnić gwałtowne uczucia, to prawda — ale człowieka nad wszelki wyraz brzydkiego, a nawet odpychającego.

Ola zastanowiła się nad wierszem, który brzmiał:

— Jest tylko miłość w życiu, a miłości nie ma...

— Czy pan naprawdę myśli, że miłości nie ma? — spytała poetę, który na chwilę przerwał jej powtarzanie plotek warszawskich.

Pytanie to było dość nieoczekiwane, tym bardziej, że Cherubin nie miał tego swojego wiersza tak w głowie, jak jego czytelniczka. Napisał to kiedyś, uważał za dobre powiedzenie, wydrukował... i myślał już o czym innym.

— A dlaczego pani tak pyta? — zastanowił się.

— Powtarzam tylko wiersz pana: jest tylko miłość w życiu, a miłości nie ma... Czy rzeczywiście miłości nie ma?

Cherubin połapał się szybko.

— Proszę pani, powiedział, mnie się zdaje że tak niestety jest. Człowiek wyobraża sobie, że najważniejszą rzeczą na świecie jest miłość, idealizuje przeżycia erotyczne, wyolbrzymia coś czy kogoś... a właściwie nic z tego nie odczuwa. To wszystko okazuje się wielką nieprawdą, wielkie uczucia, tragedie, przeżycia.. a są tylko zwyczajne sprawy: małżeństwa. dzieci, pieniądze, takie tam historie.. nic nie ma prócz tego, i dlaczegóż mamy myśleć, że jest miłość?

— Bo ją czasami odczuwamy — powiedziała Ola i teraz dopiero wypłynęła w jej oczach postać Marysi tak jak ją dzisiaj widziała w wiosennym świetle Krakowskiego Przedmieścia, i cały ten uśmiech, samymi wargami bez udziału oczu zaznaczony i chudy, wyciągnięty Alo, który jej przypominał pana Myszyńskiego — wszystko to tylko symbole nieobecności Kazimierza.

— Kto? Gdzie? Kiedy odczuwa? — wyprysnął Cherubin — nie spotkałem jeszcze w życiu prawdziwej miłości!

Ola podeszła do fortepianu który stał z otwartą klawiaturą. Wzięła parę nut, które tworzyły pierwszą frazę pieśni Brahmsa, ale potem przypomniała sobie, że podług najstarszych tradycji babuni Kalinowskiej nie wolno było grać w Wielki Piątek.

Odwróciła się do Kołyszki.

— To pan nie spotkał, panie Cherubinie — powiedziała — ale może inni ją znają. W tej chwili zapukano do drzwi i weszła pani Koszekowa, zarumieniona i przejęta. Pobieżnie przywitała się z Olą i Cherubinem.

— Wiesz, moja droga — powiedziała — taka jestem zakłopotana, nie mam pojęcia co robić! Franio pojechał do Pustych Łąk w nadziei, że w interesie wszystko pójdzie normalnie, tymczasem ledwie wyjechał dziecko lukrowaczki zachorowało i zamówiony towar spóźnił się... Odbiorcy już przychodzą, na piątą było przyrzeczone gros zamówień, a towaru nie ma. Zuzanna telefonowała, że sama jest bardzo cierpiąca, ma wrzód na przedramieniu bardzo bolesny... Zuzanna powiedziała, że towar będzie dopiero na siódmą, a część nawet jutro rano, bo są tylko cztery lukrowaczki i to musi trwać...

Ola także się tym przejęła.

— Ajajaj — powiedziała — cóż to będzie? Franio będzie bardzo zmartwiony.

— Wielkie rzeczy — zaśmiał się Cherubin — klienci odbiorą towar o siódmej, albo jutro rano...

STANISŁAW WYGODZKI

PIEŚŃ*)

Od Bodensee, aż po Szwajcarię
i od Szwarcwaldu po Turyngię
niesiemy flagę, wiatr, co zdarł ją,
kładł zrzadka palec swój na cyngiel,
i odtąd chłop nie modłom ufa,
modłami głodny nic nie zyska.
Im więcej kul i prochu w lufach
tym niebo dalsze, ziemia bliższa.

Na próżno kuli zbrojomistrze
północy, w kuźni na kowadłach
Gdy drogi były coraz cichsze,
a ciemna noc na wieś upadła
w giserni ledwo kule ulał
i ledwo wysechł proch na popiół,
do luf nie pasowała kula
i giser ją od nowa topił.

I stali nocą w strugach potu,
z żelazem zgiętym w kształty podków
i ledwo wyszło z huku młotów,
kosturem wydrążonym w środku,
przy pierwszym ogniu lufa jękła
i kiedy ranną kładli w cebry,
wzdłuż szwu, jak nożem — trach! i pękła
i legła zgięta tak jak żebro.

Tokarze przyszli, aż z Konstanzy,
rusznicy zbiegli się i radzą,
a nam do boju odejść z lancą,
i łomem osmalonym sadzą,
a do nich trzeba mową hardą,
z mocami co znienacka runą...
Jak do nich tylko z halabardą
gdy oni mają moc pioruna?

Wyruszysz z koniem, lubo pieszo
gromadą zbitą, a niesprawną,
a w dłoni płaski gnat lemiesza,
orczyki połamane dawno
i ledwo stąpniesz, w ogniu, w błysku
sto luf zahuczy, ciężki ołów
tę ziemię rzuci ci do pyska
na której diabły, miast aniołów.

Jak mąka proch ubieli drogi,
lecz z prochu nie upieczesz placka,
zaciężni idą w świat ubodzy,
by ogniem runąć i znienacka
rozgromić tłum, a potem wieszać,
poddanych, starców, dzieci z matką,
na próżno wtedy idziesz pieszo
do Boga, aby wołać świadków.

Lecz tam już kują zbroje trwalsze,
dla mnichów, klechów i żołnierzy,
o broń tę Kościół moc swą wsparszy
do naszych serc i uczuć mierzy,
a kiedy zwątpisz, kiedy legniesz,
dzwon Sądu dzwoni i podzwania...
Niewolę kują w noc i we dnie
ich myśli, słowa, modły, zdania.

I na nic ogień, na nic kule,
wężyskiem nam się wkradnie w serca
zwątpienie w siebie, wiara w króla,
brat bratu stanie jak oszczerca,
a kiedy przyjdą ogniomistrze,
miast serc odnajdą sakwy puste,
gdzie Luter szalał i wśród zniszczeń
nie gniew, lecz podłość spała tłusta...

*) *Z poematu „Nad Engelsem".*

Ilustrował Kajetan Sosnowski

A R S T W O *)

— Zuzanna mówi — ciągnęła jeszcze Koszekowa, że będzie musiała pracować całą noc mimo tego wrzodu. Choroba chorobą, a ludzie mazurki na święta muszą mieć.

— Nie wszyscy — wtrącił Kołyszko.

— Prawie wszyscy — odpaliła Koszekowa

— Wie pan — powiedziała Ola, machinalnie zamykając klawiaturę fortepianu, to nie są żarty. Bo pan wie, nasz interes jest bardzo solidny, a cała solidność na tym oparta, że zawsze dotrzymuje terminów...

— No, nie tylko na tym — powiedziała Koszekowa.

— Ale po większej części. Naturalnie i na gatunku towaru, to przecie najważniejsze. I kiedy teraz robi się taka heca, zaufanie do firmy może być podkopane. Franio bardzo się zmartwi, jak się o tym dowie.

— Dowie się dopiero po świętach.

— Może pojedziemy pomóc Zuzannie? — zaproponowała Koszekowa.

Ola niepewnie popatrzyła na Cherubina, mnąc wciąż w ręce tomik jego wierszy.

— Pojedziemy razem — zawołał Kołyszko — ja nigdy nie widziałem piekarni ciastek.

— Weźmiemy taksówkę...

Na mieście był ruch świąteczny i Warszawa powoli tonęła w szafirowej wiosennej mgle, wieczór i noc zapowiadały się bardzo ciepłe. Wszystkie sklepy oświetlone a giorno pełne były kupujących. Na mostach też był ruch i było jasno, tylko ciemna, głęboka woda wiła się gdzieś w dole Zresztą Wisła w perspektywach wznosiła się jaśniejsza, wody było dużo, jak zwykle na wiosnę i mielizny znikły.

Piekarnia mieściła się w niedużym domu, na Grochowie, dość daleko od Ronda Waszyngtona. Gdy weszli do pierwszej izby, Zuzanna wybiegła naprzeciw bardzo przepłoszona.

— Pani dyrektorowa sama? Naprawdę to niepotrzebne — w pośpiechu starała się zapiąć na sobie podniszczony biały kitel i poprawić rozputłane włosy.

— Droga pani Zuzanno — powiedziała Ola — może możemy coś pomóc?

— Pani kochana! A cóż panie tu pomogą! — z pewną arogancją zawołała Zuzanna biorąc się pod boki.

Panny i lukrowaczki stojące wzdłuż długich drewnianych nie bardzo czystych stołów frygnęły cichym śmiechem.

— Tu fachowców trzeba.

Koszekowa się oburzyła.

— Pani Zuzanno, ja tu jeszcze jak pani nawet i nazwiska nie znano, smarowałam te papatacze, jak smarkata. Co mi pani będzie imponować.

Ola nie mogła przeciwstawić Zuzannie takiego argumentu — popatrywała więc niepewnie na Kołyszkę, który śmiał się zupełnie wyraźnie.

— Jak pani ręka? — spytała Zuzanny, aby zmienić rozmowę.

— Ot, jak — powiedziała Zuzanna, obnażając jednym ruchem rękę aż do łokcia. Wielkie czerwone wrzodzisko z białym nabrzmiałym środkiem widniało prawie na przegubie.

— Wrzód jak ciastko! — dodała.

— Pani tego nie zawiązuje? — spytała nieśmiało Ola.

— Jak pęknie to zawiążę — surowo powiedziała Zuzanna.

Cherubin chichotał nerwowo.

Przy dwóch wielkich, wąskich podłużnych, stołach stały lukrowaczki. Z sąsiedniej izby, skąd buchało żarem, małe dziewczynki przynosiły wielkie tace upieczonych blatów, inne duże porcelanowe donice z porcelanowymi wałkami czy tłuczkami, na których znajdowały się massy. Niektóre były gorące, te miały kolory zielone lub różowe. Inne sporządzone na podstawie tłuszczów roślinnych musiały być zimne. Dziewczęta na początku stołu zręcznie krajały blaty długimi nożami, następne smarowały je marmoladą lub zimnymi massami, następne znowuż zestawiały poszczególne blaty podłóg z góry określonych przepisów: na spód blat kruchy, potem marmelada, blat biszkoptowy, massa kawowa i blat orzechowy czy chlebowy, w każdym bądź razie ciemny. Zestawione blaty przechodziły do lukrowaczek w ścisłym znaczeniu tego słowa. Te musiały niezmiernie szybko oblać mazurek gorącą massą białą, różową lub zieloną i szybko i sprawnie rozsmarować ją na mazurku, tak, żeby była równomiernie wygładzona. Długie ich noże, maczane co chwila w wodzie szybko głaskały mazurki z precyzją muzycznych instrumentów. Dalej stały ubieraczki, które układały na cieście szybkimi i monotonnymi ruchami suchą konfiturę, inne długimi nożyczkami krajały długie zielone pędy smażonej w cukrze anżeliki i wtykały je pomiędzy smażone wiśnie, morele i kółka wykrajane z pomarańczowej skórki.

— Nie myślałem, że to takie skomplikowane, powiedział Cherubin, gdy przez parę chwil przypatrywali się tej robocie.

Na końcu stołu stały wykończarki z blaszanymi naczyniami przypominającymi lewatywy i wyduszały na mazurki marcypanowe ranty i parę rokokowych ozdób w środku.

— Jak pani sobie daje radę? — spytała znowuż rzeczowo Koszekowa.

— Proszę pani, jakoś idzie. Przed chwilą odesłałam do centrali wszystkie zamówienia piątogodzinne. Teraz idzie na Wspólną do filii i na Żoliborz. Zamiast tych dwóch chorych lukrowaczek, znalazłam tu jedną, co przyjechała z Paryża. Robiła tam w polskiej cukierni. Pracuje za dwie.

— Która to? — spytała Ola, ale zaraz ją zauważyła.

Stała pośrodku prawego stołu i niezwykle szybkim i precyzyjnym ruchem rozsmarowywała gorący różowy lukier, który wylewała jej koleżanka z dość brudnego naczynia. Była to dziewczyna najwyżej lat piętnastu, wysoka, chuda, i bardzo szpetna. Miała drapieżny wyraz ptasiego profilu, długie posklejane włosy wisiały jej spod chustki po obu stronach szczupłej twarzy. Wielkie aksamitne oczy grały jej spod nasuniętej chustki na wszystkie boki. Śmiało spojrzała na Olę, która podeszła do niej .

— U nas w Paryżu, to nie tak się pracuje jak u was — powiedziała z wyższością, podsuwając osmarowany mazurek pod dłonie z anżeliką.

Ola uśmiechnęła się.

— To dobrze, nauczysz nasze panny pracy — powiedziała.

Cherubin zbliżył się do stołu. Popatrzył uważnie na dziewczynę.

— Jak się nazywasz? — spytał małej. — Żermena — powiedziała tamta gwałtownie, smarując już nowy mazurek.

Wszystkie dziewczęta przy tym stole zaśmiały się jednym głosem.

— Ona jest głupia i uparta — powiedziała bezapelacyjnie pani Zuzanna — wcale nie nazywa się Żermena, ale po prostu Jadzia...

„Jadzia, po prostu Jadzia
A jak to słodko brzmi..."

— zanucił jakiś dźwięczny głos w górze stołu. Ale Żermena się zmarszczyła.

— Dawno przyjechałaś z Francji? — spytała Ola.

— Ano ze dwa miesiące — odpowiedziała Jadzia niskim, schrypniętym głosem, widać było że robi sobie naumyślnie voix-canaille — coś wujkowi strzeliło do głowy i wrócił tutaj...

— Ona nie ma rodziców — powiedziała Zuzanna — wujek ją wychowuje. On jest majstrem gdzieś w fabryce na Pradze.

— Lepiej ci było w Paryżu? — spytał Cherubin znowu o krok zbliżając się w stronę „Żermeny".

Popatrzyła na niego chmurnie i bez słowa. Potem wzruszyła ramionami. Smarowała mazurek i pomagała sobie przy tym wysuwając język.

— Pewnie. Też pytanie — powiedziała po długiej chwili.

— A jak się nazywa twój wujek? — spytał raz jeszcze Cherubin.

— Pan wie... — powiedziała nagle i popatrzyła na niego wielkimi czarnymi oczami z niechęcią i z pogardą, a przy tym bardzo przenikliwie — pan zna. Co się pan pyta? Ja pana w Paryżu widziałam... Ja nosiłam ciastka do ambasady...

— Głupia mała — swobodnie zwrócił się Cherubin do Oli — skąd ja mogę wiedzieć, jak jej wujek się nazywa? Przecie jej w Paryżu nie mogłem zauważyć.

— No, mój dziadek jest służącym — jeszcze niżej huknęła „Żermena" — służącym u księżnej Bilińskiej, no? Wiewiórski się nazywa...

— Ach, coś słyszałem — powiedział Kołyszko z lekkim odcieniem złości — to twój wuj jest przyjacielem pana Janusza? Prawda.

Mała wzruszyła ramionami.

Tymczasem jej koleżanka zasłuchana w rozmowę przelała lukier na mazurek.

— Uważaj, gdzie lejesz, cholero — krzyknęła Jadzia i uderzyła koleżankę płazem noża po ręce — co robisz? Przyjaciel jak przyjaciel — ponuro powiedziała w stronę Cherubina.

Kołyszko wziął Olę pod rękę.

— No, zabierajmy się — powiedział — bo tylko przeszkadzamy i wprawiamy pannę Żermenę w zły humor. A mazurki źle na tym wyjdą.

Zawrócił i nie obejrzawszy się wyprowadził Olę z pracowni. Pani Zuzanna dreptała za nimi z panią Koszekową.

— To bardzo zdolna dziewczyna — mówiła do ucha siostrze pryncypała, bardzo. Tylko język ma nieuskromiony. Dobrze, że gorszych rzeczy przy państwu nie nagadała.

Jarosław Iwaszkiewicz

*) Fragment powieści „Sława i chwała".

LESZEK LOREK

PŁAKAŁA MATKA

Ty dajesz życie.

Matki
dobre
cierpliwe
kochające
tkliwe.

Spalone domy godzą
czerwonym dachem
w niebo.

Rodzą się dzieci waszych serc
Radość.
Płakała matka
Jana
Iwana
Johna.
Płakała matka czarna.
Płakały skośne oczy.
Wszystkie zbielałe rozpaczą
żegnającej matki.

Wyście ich
nazywały imieniem
a bezimiennie
ginęli
żołnierze
dzieci.

Chciałyście dać życie
a przyszła śmierć
kulomiot
zamykał powieki.
Kołysankę wyśpiewał
karabin.
Z nadzieją
przy Twoim
dziecku zostałaś.
Spalone domy godzą
czerwonym dachem
w niebo.

Rodzą się dzieci waszych serc
Radość.
Ręka twoja
błogosławi światu
mówiąc: pokój.

NASZA ULICA

Olbrzymie nogi policjanta
oglądane z okna suteryny.
Domki robotniczego przedmieścia
z brudnego papieru
rozlatywały się od kroków
wielkiej ulicy.

Dzieci blade
patrzały błękitem oczu
w szarość bruku.

Łóżko ze starych drzwi
zrobione.
Spracowane dłonie
snu twardego szukały
poomacku.
Bunt jednej palącej się
zapałki
na którą było nas stać.
Słowa które wiedziałem
że choć teraz ciemno
zajaśnieją.

Krwawo o chleb
walczył robotnik.
W tej walce był mój ojciec.
Z nim przyszły potem dni
gdy na szczytach zapalałem
chorągwie zwycięstwa.
Poemat o życiu
które przetrwało głód.

I. FRID

Przełożyła JULIA SOKOŁOWSKA

Ze studiów nad formalizmem *)

DZIEJE sztuki wskazują, że artyści, którzy przekładają ponad wszystko formę, doprowadzają w końcu do jej zubożenia i rozkładu.

Nieuzasadniona i pozbawiona wszelkich treści gra formalizmu nie ma nic wspólnego ze śmiałym poszukiwaniem nowej formy, z dążeniem do pełniejszego i głębszego wypowiedzenia nowej treści w nowej formie.

Ale formalizm jest nie tylko szkodliwy w sztuce. Korzeniami i konsekwencjami łączy się on z ideologią współczesnego indywidualizmu burżuazyjnego i odgrywa w nim społeczną i polityczną rolę.

Wyniosła wzgarda, z którą odnoszą się dekadenci do zewnętrznego świata, maskuje korzystnie ich wrogość w stosunku do mas ludowych i ich lęk o zagrożone uprzywilejowane stanowiska. W ich oczach ludowa koncepcja prawdy i sprawiedliwości jest niedopuszczalnym wtargnięciem w dobra dla nich zarezerwowane.

Z swej wieży z słoniowej kości, oplecionej pajęczynami, głosi estetyka formalizmu izolację artysty. Każe mu zerwać wszystkie więzy z światem. I w istocie, nie ma ona łączności z ludem, z jego życiem, dążeniami, walkami. Nie zerwała jednak zupełnie kontaktu ze światem. Formaliści nadaremnie zapewniają swych współczesnych, a nawet siebie samych, że są od ziemi oderwani i istnieją gdzieś w wszechświecie: właściwie pełzają po ziemi i grzęzną w bagnie reakcji, popierając jej walkę przeciw demokracji.

Estetyka formalizmu odmawiając sztuce wszelkiej funkcji społecznej, uznaje i głosi estetyzującą sztukę, która z samej swej istoty wytrąca się z walki ludowych mas i zniekształca sens ludzkiego życia, usiłuje przekonać ludzi o niedorzeczności dziejów, o bezpłodności wysiłku dla lepszej przyszłości, stara się rozbroić ideologicznie ludowe masy.

W ten sposób jest ideologia formalizmu zakotwiczona głęboko w ideologii burżuazyjnego indywidualizmu. „Powstajemy przeciw całemu światu... Nie mamy gruntu pod stopami, nasza dobra wola nikomu nie potrzebna, nawet nam samym... Idziemy wbrew prądowi... Wypadliśmy z dziejów i przemawiamy w próżni", głosi egzystencjalizm. Ideolodzy burżuazyjnego indywidualizmu rozumieją, że nie mają gruntu pod stopami i że ludowe masy niosą w sobie przyszłość. Właśnie dlatego, że to rozumieją, zrywają w demonstracyjnym geście wszelkie więzy z światem i starają się przekonać innych i siebie, że tylko ich niedorzeczne i wyimaginowane istnienie w pustyni samotności jest naprawdę rzeczywiste, i zgodne z rozsądkiem...

„Niech ginie świat, byle moje „ja" istniało", powtarza nieustannie szanujący się dekadent.

Bankier, który oświadcza otwarcie: „Chcę tego, bo widzę w tym moją korzyść" nie wie nawet może, że burżuazyjni ideolodzy, od Kierkegaarda i Nietzschego do Sartre'a, Montherlanta i Malraux, dostarczyli „dzikiemu" kapitaliście usprawiedliwienia jego formuły.

Indywidualistyczna filozofia wyraża anarchistyczną psychologię nadludzi kapitalistycznych, przekonanych, że im „wszystko wolno" i czyniących z formuły, „ja tego chcę" swój społeczny i polityczny program.

Ale tu nie zatrzymuje się zasięg filozofii indywidualistycznej. Sieje ona spustoszenie w świecie intelektualistów, których doprowadza do zerwania wszelkiej łączności z zewnętrznym światem i zobojętnia na los ojczyzny i całej ludzkości.

Inspirowanemu przez tę ideologię dekadentowi-formaliście podoba się ta pogarda duchowych wartości, przez lud stworzonych. Filozoficzne odrzucenie rzeczywistości zewnętrznego świata łączy się z pełną pychy obojętnością na los ojczyzny i ludzkości.

Formalista podaje się za kosmopolitę.

Wychodząc z metafizycznego zaprzeczenia zewnętrznego świata, przychodzi do niego, by swą sztuką pomóc objektywnie międzynarodowej reakcji. Jeśli „apolityczność" jest maskowaniem się reakcyjnego umysłu, to „kosmopolityzm" jest maskowaniem uległości wobec zagranicy.

W sztuce krajów, które dały światu Byrona i Dickensa, Stendhala i Balzaca, Marka Twaina i Whitmana, wszystkie sposoby kapitalistycznej walki o rynki są usprawiedliwione. Wytwórcy trucizn starają się zapewnić sobie monopol na artystyczną twórczość. To jedna z przyczyn szumnych walk formalistów na temat sztuki „wolnej" w przeciwieństwie do sztuki „kierowanej". Przez „wolność sztuki" rozumieją oni, jak bardzo słusznie podkreślił Aragon, własną swobodę uprawiania reakcyjnej propagandy i odmawiania pisarzom awangardy prawa wypowiadania swych przekonań. I Pierre Emanuel bardzo słusznie zauważył, że ci, którzy protestują przeciw sztuce „kierowanej", sami właśnie usiłują narzucić jej swój własny kierunek.

Demagogia reakcyjnych ideologów, oświadczył w świetnym sprawozdaniu o „Komuniźmie, myśli i sztuce" Laurent Casanova, jest szczególnie niebezpieczna, bo nawet uczciwi artyści i dobre głowy, przychodzą do ludu, żeby mu objawić tajemnice kultury, dają się opanować reakcyjnej idei, „że między sztuką i polityką istnieje zasadnicza sprzeczność".

* * *

W Annie Kareninie daje Lew Tołstoj przez usta malarza Michajłowa następującą definicję formalizmu: „To mechaniczna zdolność pisania i rysowania całkiem niezależnie od treści".

Jeśli idzie o malarza amatora Wrońskiego, był on formalistą dawnego pokroju. Interesował się tradycjami klasycznej sztuki, metodą klasyczną innych, których naśladował nieświadomie, mechanicznie, nie troszcząc się o konkretną treść rzeczywistości. To była tylko zewnętrzna kopia klasycznych tradycji, a nie prawdziwe twórcze asymilowanie tych tradycji.

Formalizm, którym się dziś zajmujemy, nie jest tak akademicki, Artysta formalista naszych czasów żąda świadomie „niezależności" swej sztuki, swej formy, swej wizji indywidualnej świata i broni jej przeciw rzeczywistemu światu, przeciw ludowi. Postulat autonomii formy ma początek i koniec, a jedno i drugie ma źródło w społecznym ustroju.

Estetyka współczesnego formalizmu bierze udział w świeckiej walce dwóch koncepcji świata: materialistycznej filozofii, która przypisuje materialnemu światu istnienie objektywne i niezależne od świadomości i od idealistycznej teorii, która nie uznaje rzeczywistości poza świadomością. „Biskup Berkeley ma całkowitą słuszność; rzeczy istnieją tylko w naszej własnej świadomości", oświadczył angielski pisarz D. Lawrence (1885—1930), którego współcześni dekadenci uważają za jednego z swych mistrzów.

Ile jest oczu patrzących, tyle światów stwierdza idealistyczna teoria poznania, na której gruntuje się estetyka formalizmu.

Opierając się na tej relatywistycznej zasadzie artysta formalista, żeby zachować swe egocentryczne „ja", zastępuje świat objektywny, swym własnym światem, swym „indywidualnym kosmosem" a właściwie powiedzmy, swym koszmarem.

Ten „indywidualny kosmos" pozornie od świata obiektywnego niezależny wyraża się w formalistycznej sztuce symbolami, hieroglifami, które każdemu wolno interpretować wedle swego smaku. „Każdy tworzy swój układ odniesienia na swój własny użytek", mówi André Breton, teoretyk surrealizmu francuskiego.

Idealistyczna ideologia stara się wznieść wszędzie mur między artystą i światem. „Sofizmat idealistycznej filozofii, pisze Lenin, tkwi w tym, że uważa się wrażenie nie za łączność z zewnętrznym światem, ale za przeszkodę, za mur, oddzielający świadomość od świata zewnętrznego..."

Ten sofizmat idealistów może zaprowadzić daleko. Przykład: praca francuskiego krytyka A. Béguina „Jasnowidzący Balzac", okalecza na prokustowym łożu idealistycznej estetyki dzieło wielkiego realisty, którym był Balzac.

Gdyby wierzyć Béguinowi, Balzac nie był realistą, lecz mistykiem. W „Komedii ludzkiej" „świat widzialny" jest rzekomo tylko konstrukcją z konwencjonalnych znaków, „lasem symbolów", poza którym powinniśmy odkryć „niewidzialny świat", nierzeczywisty bez łączności z światem obiektywnym. Postaci Balzaca mają być zaporą, oddzielającą świat zewnętrzny od świadomości wielkiego pisarza realisty. Ten apel do pisarzy, żeby uczyli się od Balzaca „formalisty" sztuki tworzenia konwencjonalnych symbolów, graniczy bez wątpienia z demagogią.

Tę samą transpozycję spotykamy w wszystkich dziedzinach sztuki. Tak więc, wedle czasopisma „L'arche", metoda Cézanna polegałaby na zastąpieniu realnego przedmiotu znakami przez niego zastosowanymi i które nie odpowiadają samemu przedmiotowi. Krótko mówiąc, krytyk „L'arche", wyraził zasadniczą koncepcję formalistów o sztuce. **Formalista „rekonstruuje" realne zjawiska; wybiera pewne właściwości, pewne charakterystyczne cechy i kształtuje je potem na nowo na swój sposób, całkiem subiektywnie.** Stwarza w ten sposób nowy „model", odrzucając przedmiot, realne zjawisko i zastępuje je kombinacją znaków swego dowolnego wyboru „kompleksem" wrażeń, na wzór Macha. Wysnuwając ostateczne konsekwencje z idealistycznej teorii poznania, formaliści widzą w tych doświadczeniach istotę i najwyższe usprawiedliwienie twórczości artystycznej.

Współcześni formaliści nie troszczą się o to, żeby z konkretnej różnorodności objektywnego świata wyprowadzić jego realne prawa. Ich abstrakcje ograniczają się do pożyczenia od konkretnych zjawisk pewnych ich właściwości (np. koloru, objętości, rozciągłości). Potem stwarzają „czysty kolor", „czystą linię"—abstrakcyjne, odciążając je od innych właściwości zjawisk, a przede wszystkim od ich współzależności.

Gdyby wierzyć formalistom, ta estetyka opierałaby się tylko na intuicji. W rzeczywistości nie ma ona nic wspólnego z intuicją; jest sztuką czysto mózgową.

Formaliści tracą nieraz więcej sił na teoretyczne uzasadnienie swej estetyki, niż na samą sztukę.

W ten sposób ratują „indywidualny kosmos", ale poświęcają sztukę.

W malarstwie zapuściła ta estetyka szczególnie głębokie korzenie. Spory o współczesne zachodnie malarstwo były roztrząsaniem podstawowych zagadnień estetyki. Uwagę zwróciły na siebie mianowicie trzy artykuły w francuskim czasopiśmie „La pensée": dwie krytyki sztuki komunistycznej Francisa Jourdaina, trzecia, komunistycznego krytyka René Maublanca.

Francis Jourdain starał się sformułować i zilustrować pewne zasady marksistowskiej estetyki, żeby pokazać, że tworzenie obrazu jest procesem dialektycznym, który potwierdza słuszność podstawowej tezy marksizmu-leninizmu, w myśl którego nie ma na świecie izolowanych zjawisk, bo wszystkie zjawiska są związane i wzajemnie od siebie zależne.

Ale czy Francis Jourdain przeprowadził swą analizę z ścisłą dialektyczną logiką? Czy w jego rozumowaniu nie ma momentów formalistycznych, których on sobie nie uświadamia? Wydaje się, że tak. Jest więc prawdą, że artysta czy krytyk sztuki, który w społecznym i politycznym życiu uważa się za autentycznego demokratę i zdecydowanego człowieka awangardy, może popełnić w badaniu sztuki pewne błędy

Francis Jourdain podejmuje więc analizę, marksistowską w jego pojęciu, i dialektyczną, węzłów wiążących składowe elementy sztuki. Ale od razu czyni koncesję na rzecz formalizmu, gdy oświadcza, że chce zatrzymać się tylko nad „zjawiskiem ściśle malarskim" i zająć się „samą naturą malarstwa", abstrahując od „opowiadania" tematu obrazu.

W swym drugim artykule rozwija Francis Jourdain tę samą myśl: „To, co obraz przedstawia jest jedną sprawą; sposób jego przedstawienia jest sprawą inną i ta inna sprawa — niewspółmierna z pierwszą — jest „w najprawdziwszym znaczeniu słowa" sztuką.

W ten sposób, temat, „opowiadanie" byłoby czymś zewnętrznym w stosunku do istoty sztuki. Temat jest poza sztuką, jest podporą cennego materiału. „Sposób jego przedstawienia", technika, forma — oto jest prawdziwe złoto, sztuka w najprawdziwszym znaczeniu tego wyrazu.

Określiwszy temat jako zewnętrzny w stosunku do istoty sztuki, Francis Jourdain stwierdza: „Świetność przedstawienia tematu nie zawdzięcza zatem nic przedstawionemu tematowi". Forma jest „niezależna" od treści.

„Architekt, zaznacza Francis Jourdain, jest w służbie człowieka i jego sztuka — właśnie jego sztuka, a nie tylko jego technika — jest tak ściśle zależna od tego, że każde uchybienie tej służbie jest dla tej sztuki szkodliwe.. Ze architekt mógłby nie zatroszczyć się o człowieka, jest nie do pomyślenia, ale pogardy godny byłby malarz, dla którego przyzwyczajenia innych są prawem, który nagina się do panujących reguł dobrego smaku, który nastawia uszu na żądania otoczenia".

Wedle Francisa Jourdaina, malarza wyprzedzającego epokę otacza mur obojętności jego współczesnych. Obowiązkiem jego jest chronić prawdziwą czystość nowego swego języka, swój indywidualny sposób malowania

Komunistyczny krytyk René Maublanc odpowiadając Francisowi Jourdain, widzi w jego poglądach ślady indywidualistycznego, a nawet, „anarchistycznego estetyzmu". Francis Jourdain myli się, stwierdza Maublanc: „Artysta zapoznany, ignorowany, wyklęty, jest zjawiskiem epoki... Anarchizujący indywidualizm nie jest właściwością tkwiącą w samej sztuce, lecz jest pewną formą sztuki, dość ściśle określoną w czasie i przestrzeni; i jeśli zjawia się szczególnie w wieku dziewiętnastym, nie jest to przypadek".

Rafael, Rubens, Dawid, nie byli zapoznanymi artystami, obcymi dla współczesnych. Artysta indywidualista, jest wytworem burżuazyjnego społeczeństwa indywidualistycznego.

Ale René Maublanc poddawszy poważnej krytyce niektóre twierdzenia Francisa Jourdaina przeczy sobie samemu i przechodząc do analizy związku między treścią i formą sztuki... zgadza się z Francisem Jourdainem. René Maublanc uznaje, że obraz na temat ważny, jak np. „barykada Paryża w r. 1941 w sierpniu, „będzie miał przy równej wartości artystycznej, (ściślej przy równej wartości formalnej. jak ją ujmuje Maublanc), więcej bogactwa i oddźwięku, niż martwa natura czy portret nagiej kobiety". Nie przeszkadza mu to twierdzić wraz z Jourdainem, że „Wartość artystyczna dzieła sztuki może być do pewnego stopnia niezależna od wagi tematu. Potem oświadczając, że treść jest do „pewnego stopnia" zewnętrzna w stosunku do istoty sztuki, René Maublanc znowu stwierdza, że nie zgadza się z Francisem Jourdainem, wedle którego „temat nie jest częścią integralną sztuki". W końcu mimo tej różnicy zdań oświadcza, że malarz „może zrobić dobry obraz tworząc prostą kombinację linii i kolorowych plam". W ten sposób Maublanc obraca się w błędnym kole, którego nie rozwiązuje jego wyznanie, że „nie jest zwolennikiem modnych tendencji".

Gdy Jourdain i Maublanc rozprawiają o tem, czy kompotiera dobrze potraktowana ma pierwszeństwo przed dramatycznym epizodem, źle potraktowanym z dziejów Ruchu Oporu, źle stawiają zagadnienie. Zły obraz nie jest sztuką, jest poza sztuką. Ale bez rzeczywistej siły jest malarz, dla którego kompotiera, choćby nie była potraktowana po dekadencku, jest szczytem. Siła malarza polega na opanowaniu pewnej treści o poważnym znaczeniu, przy użyciu wszelkich środków artystycznego jej przedstawienia.

Francis Jourdain i René Maublanc obaj uznają, że tylko estetyka marksistowska naprawdę naukowa, więc dialektyczna, może należycie studiować naturę sztuki, współzależność wszystkich składowych elementów dzieła sztuki, prawa artystycznej twórczości Ale zakładając to naczelne wymaganie od razu mu przeczą, bo przez formalistyczny i antydialektyczny postulat, oddzielają formę od treści, zamiast uznać jej dialektyczną jedność. Nie widzą oni, że ich poszukiwanie jest nacechowane subiektywizmem i wynika z idealistycznej teorii poznania. Toteż mimo najlepszych intencji stają Jourdain i Maublanc, nie spostrzegając tego, na gruncie ideologicznym formalistów.

Francis Jourdain, badając w malarstwie **przejście ilości w jakość** stwierdza, że „właściwie kolor nie ma istnienia własnego, że przy braku kontrastów jest bezwładny". Ale pomija to, że kolor zawdzięcza życie nie tylko kontrastom, ale także przedmiotowi, któremu służy. Gdy Jourdain zapewnia, że kolory nie żyłyby bez innych kolorów, ma w tym doskonałą słuszność. Ale to twierdzenie nie wyczerpuje problemu, jest ono ograniczone do dialektyki w obrębie formy.

Kontrasty i równowaga, czysto formalne międzyplamy kolorowe abstracyjnego obrazu, są nieuzasadnione. Kolory sąsiadują tylko, tworząc sumę czasem dekoracyjną, czasem chaotyczną. W autentycznym obrazie elementy koloru nie sumują się mechanicznie; ich ilość (plamy, linie, odcienie, kontrasty, itd.) przekształca malarz w jakość, w obraz, w artystyczne przedstawienie tematu, należącego do świata objektywnego, przenikniętego myślą i uczuciem malarza.

Elementy kolorów, materialna podstawa obrazu, roztapiają się w formie. Jeśli je oddzielić od treści, nie odkryje się w nich innej wzajemnej zależności prócz mechanicznej ani tym bardziej przejścia ilości (elementów koloru) w jakość (formę).

* * *

Sztuka malarzy formalistów (Arpa, Mogoli Nagui, Léger, Braun, Graham) i wielu innych abstrakcjonistów nie ustanawia już nawet hieroglifów, lecz pseudohieroglify. Chaos plam i linii ma tytuły: „Muzyka", „Ptak w świetle księżyca" itd.

*) Por. tegoż autora „Formalizm jest wrogiem sztuki", Kuźnica nr 40 (161) z r. 1948.

Tak, jak ci malarze stwarzają eksperymentalne i abstrakcyjne formy, używając kontrastów barw samych „w sobie" i linii „w sobie", tak i kompozytorzy formaliści tworzą mechaniczne oderwane kombinacje sztucznie skomplikowane z brutalnych dysonansów. Gdy kompozytorzy ci chcą wyrazić coś realnego, uciekają się do dźwięków prymitywnego naturalizmu. (Np. „przedstawienie odjazdu pociągu w symfonicznym utworze Honnegera „Pacific", przypomina lokomotywę która sapie i świszcze na długo przed odjazdem"). Julien Benda zaznacza, bardzo słusznie, że dekadenci starają się rozmyślnie uczynić swe utwory niezrozumiałymi, ciemnymi, żeby dać słuchaczom przyjemność torturowania umysłu, przy rozwiązywaniu rebusu.

To przetwarzanie muzycznych utworów, ta wola, by uczynić je niezrozumiałymi dla publiczności, wiąże się z kosmopolitycznym charakterem formalizmu Sztuka pozbawiona odrębności narodowych jest sztuką antyludową. Jest ochrzczona jako kosmopolityczna przez formalistów, ale jest jednako obca wszystkim ludom.

Kosmopolityzm nie jest internacjonalizmem. Dwa te terminy przeciwstawiają się sobie. Internacjonalizm w sztuce, powiedział Żdanow wskazując na drogi rozwoju radzieckiej muzyki, nie rodzi się na gruncie ograniczenia zubożenia sztuki narodowej; przeciwnie, internacjonalizm rodzi sie tam, gdzie kwitnie narodowa sztuka. Zapomnieć o tej prawdzie, znaczy stracić przewodnią linię, stracić własne oblicze, stać się kosmopolitą bez miejsca na ziemi... Nie można być internacjonalistą w muzyce, ani w żadnej dziedzinie, nie będąc prawdziwym patriotą. Jeśli internacjonalizm opiera się na poszanowaniu innych ludów, nie można być internacjonalista, nie szanując i nie kochając ludu własnego".

Igor Strawiński, jeden z kompozytorów formalistów najbardziej zachód reprezentujący stwierdza i podkreśla, że muzyka niezdolna jest, ze względu na samą istotę, tłumaczyć cokolwiek, czy uczucie, czy stany umysłu, czy objawy natury: jeśli muzyka co wyraża, to tylko złudzenie, nie rzeczywistość.

Oderwana, pozbawiona treści muzyka formalistów jest kosmopolityczna, tym samym jest obca wszystkim ludom. A to co stosuje się do muzyki, stosuje się także do malarstwa i literatury formalistów.

* * *

Pseudo-psychologizm dekadencji literatury współczesnej jest z punktu widzenia ideologicznego jednym z najbardziej złożonych objawów, najpodstępniejszych, i najniebezpieczniejszych formalizmu w sztuce.

Dekadenci wybierają z różnorodności współczesnych typów społecznych i psychologicznych takie, które charakteryzują burżuazję, intelektualnego anarchizującego mieszczanina, „przeciętnego człowieka", drobno-mieszczanina unicestwionego przez życie. Wykreślają wszystko, co typowe z psychologii ludzi postępu, komunistów, klasy pracującej. Gdy przychodzi im przedstawić ludzi awangardy, dają im, biednie, rysy psychologii burżuazyjnej. Przykład: André Malraux w „Zdobywcach" przedstawia jako rewolucjonistę awanturnika Garina, który „nosi w sobie śmierć". Z tą samą deformacją spotykamy się w postaciach komunistów i antyfaszystów, stworzonych przez Sartre'a w „Umarli bez pogrzebu", „Drogi wolności" i „Nieczyste ręce". Charles Humboldt określił bardzo trafnie ten rys dekadenckiej literatury w swym artykule o zachodniej powieści, który ukazał się w postępowym czasopiśmie amerykańskim: „Mainstream". Ta literatura stwierdza, że „burżuazyjny charakter jest symbolem nie burżuazji, ale ludzkości", i przypisuje temu charakterowi „powszechną wartość, której nie posiada".

Ale tu nie kończy się demagogia dekadencka Burżuazyjne rysy, którymi literatura wyposaża całą ludzkość, nie mają prawie nic wspólnego z tymi, które kreśliła klasyczna literatura burżuazyjna. Tak jak malarstwo i muzyka formalistów przypisuje powszechną wartość uczuciowości neuropatów, tak i literatura dekadencka wybiera na powszechny wzór współczesnego człowieka aspołeczną istotę, przewrotną z punktu widzenia psychicznego i moralnego.

Charles Humboldt zaznacza bardzo słusznie, że rozkład osobowości u „bohaterów" dekadencji literatury doszedł na ogół tak daleko, że nie przedstawia się już nawet „dramatu" rozkładu, ale sam wynik rozkładu Widok tych szczątków nie budzi współczucia ani zainteresowania. A te właśnie szczątki starają się dekadenci pokazać jako typowe dla ludzkości. Odrzucają w ten sposób postęp i przeczą zdrowiu ludów.

Dekadenccy formaliści kaleczą zdrową wyobraźnię swymi wizjami koszmaru, usiłującymi wykazać, że proces dziejowy jest niedorzecznością, że postęp jest jałową złudą.

Estetyka marksistowska nie ogranicza się do odrzucenia teorii dekadenckiego formalizmu, zwalcza go we wszystkich jego przejawach.

Już Marks pisał, że warunki kapitalistycznego społeczeństwa, nie sprzyjają rozwojowi sztuki. Warunki współczesnego imperializmu nieskończenie mniej sprzyjają temu rozwojowi, niż epoka Marksa. Artysta zachodu może ocalić swój talent tylko mobilizując wszystkie zasoby swego rozumu, natchnienia, swojej woli do walki zarówno przeciw estetyce reakcyjnej sztuki, jak i przeciw społecznym warunkom, które tę estetykę stworzyły.

I. Frid

JULIUSZ SALONI

Wokół legendy mickiewiczowskiej

PROF. STEFAN KAWYN opublikował ostatnio książkę o legendzie mickiewiczowskiej [1]). W książce tej, w szkicu pierwszym, zatytułowanym Mickiewicz — człowiek, na str. 22, omawiając wygląd poety powołuje się prof. Kawyn na wypowiedź Ludwika Jabłonowskiego opatrując ją odsyłaczem i przypisem, wskazującym, że źródłem tej informacji był „pamiętnik szlachcica w XIX": „Złote czasy i wywczasy" na str. 106. Informacja ta ma następującą postać:

„...Przeciwnie Ludwik Jabłonowski, drażniety lekceważącym — jak mu się zdawało — odezwaniem Mickiewicza o „Galilei", w fizjonomii poety widzi cechy obce, nie polskie".

Skonfrontowanie tej wiadomości z wymienionym „źródłem" pozwala stwierdzić, że u Jabłonowskiego o niepolskim wyglądzie Mickiewicza nie ma w ogóle mowy. Więc skąd wziął Kawyn tę informację? Coś jest nie w porządku. Widocznie pomylił się, nie skontrolował dokładnie źródła, na które się powołał, pomieszał relacje różne? Jak się to stało?

Znając skrupulatność naukową prof. Kawyna przypuszczam, że sprawa miała się tak. Prof. Kawyn znał odpowiedni urywek pamiętnika prawdopodobnie z monografii o Mickiewiczu Józefa Kallenbacha. (Wyd. IV. 1926 r. Str. 423 i n.); pamiętał go i chcąc skontrolować odszukał go na str. 106 w „Złotych czasach" wydanych w r. 1920 przez Stanisława Wasylewskiego. Ale na tym skrupulatność autora się wyczerpała; mając zaufanie do wydawcy nie przeczytał urywka i skutkiem tego nie spostrzegł, że Kallenbach cytował dosłownie z rękopisu Ossolineum, natomiast Wasylewski sfałszował tekst Jabłonowskiego opuszczając w nim nieprzychylne dla Mickiewicza fragmenty. Tak preparowało się idealistyczną legendę Mickiewiczowską; ale w tym wypadku nie tylko mickiewiczowską; preparowało się przy tym jeszcze legendę Jaśnie Oświeconych Jabłonowskich.

Warto przyjrzeć się bliżej tej sprawie. Cytuję oryginalny tekst urywka (według Kallenbacha), a w klamrach umieszczam fragmenty opuszczone przez Wasylewskiego:

„W domu pp. Orłowskich [2]) ujrzałem po raz pierwszy Mickiewicza. Sonety i Wallenrod już były rozgłosiły jego Imię; szczerze wynać muszę, [iż] jeżeli z gorączkową niecierpliwością zbliżyłem się do tej osobistości, to znalazłem ją [dla mojej znowu osobistości] mało sympatyczną. Nic w niej wtedy nie było lackiego [3]), płeć żółto zielonkawa, pory skóry rzadkie, spojrzenie zarozumiałe i ponure, [zdradzały raczej pochodzenie fińsko-sklawackie niż polskie. Zrozumiałem odrazu obrzydłe przymiotniki: „Stąd dzielny Rusin, stąd Lach niespokojny"!].

Zimny, zepsuty hołdami [tym milszymi, iż je odbierał od Lachów], pozował ciągle; tylko gdy mu się udało na chwilę zapomnieć o sobie, stawał się cieplejszym. W ułożeniu i obyczaju [miał coś moskiewskiego raczej, popowiczowskiego]. Rozmawiając ze mną, siedział trochę za poufale na towarzystwo, w którym się znajdował, w poręczowym krześle. Córka Domu, ujmująca Panna, podała mu filiżankę herbaty; przyjął całkiem obojętnie i skosztowawszy, oddał spokojnie stojącej mówiąc: „za mocna". — Jak zbliżenie, tak i poznanie nasze było lodowate. On — [4]) słusznie lekceważył [5]) wyrostka. Po przedstawieniu zapytał: „no cóż tam słychać w Galilei?" Niechętnie dawałem sobą, tym mniej Galicją pomiatać. Ojczyzna mogił i Karpat była mi droższą od innych dzielnic Polski, a co najmniej equipar(!) Litwie, do której nigdy słabości nie miałem. Drażniety przyjęciem w dość długiej pogadance pomściłem się po studencku, umiejąc mego Byrona i Goetego na pamięć — gdy wtedy między młodzieżą [6]) zwykle poezje i nauka z klasycyzmem dostarczała przedmiotu rozmowie, skierowałem mowę na nich i jak od niechcenia recytowałem całe ustępy, które on, licząc na małą z niemi znajomość litewskiej publiczności w Baladach zużytkował. Ze to nas nie zbliżyło do siebie, nic dziwnego. Gdym później czytał „Pana Tadeusza" gorzko sam z siebie i z tej paniczowskiej drwiłem buty. Zarozumienie choćby w największym człowieku, było mi zawsze wstrętnym, a jego wiersz do Chodźka: „lecz był kolibryk, co się rozczulił" — drapał mnie jak zgaga w gardle: a także na własną pochwałę powiedzieć muszę, że śliczny bezsens, w którym młodości bryłą świata wstrząsać każe i łamać, czego rozum nie złamie, zdawał mi się podobny do rzymskiej świeczki, która chwyta za oczy, a z początku błyszczącymi rzucając iskrami, w końcu pęka i zagapione osmala bachory. Oda ta, śliczna jako dzieło sztuki, obszernych potrzebuje komentarzy, gdyż inaczej niejedno polityczne szaleństwo wywołać może — i wywołała".

Kto przyjrzy się uważnie i bez uprzedzeń zestawionym tekstom, dojść musi do smutnych wniosków. Tu nie tylko chodziło o to, ażeby o Mickiewiczu nie rozchodziły się nieprzyjemne wieści. Sprawa ma jeszcze inny nieco wygląd.

Ludwik Grzymała-Jabłonowski był księciem, arystokratą „błękitnej krwi" i reakcjonistą w pełnym tego słowa znaczeniu. Ma bezsprzecznie wiele rysów sympatycznych w swojej karierze życiowej: bije się w powstaniu 1830 r., bierze udział w konspiracji, w r. 1848 wystawia we Lwowie pułk ułanów własnym kosztem, ma maniery szlacheckie Polonusa z XVII w. I te momenty wystarczyły już dla wydawscy, ażeby go traktować jako postać sympatyczną, zasługującą na aprobatę i taką opinię narzucać czytelnikom: „Wspomnienia Jabłonowskiego czytać będziecie z zainteresowaniem, bo był zgryźliwy i jowialny, mądry i boleśnie dokuczliwy... W barwistym toku jego opowiadania, w bogactwie szczegółów i obrazów jest jakby coś odżywczego! Dlatego spokojny jestem o sąd czytelników o tym pamiętniku!", pisze wydawca we „Wstępie".

Tworząc taką legendę „szlachcica w wieku XIX poczciwego" niewiele dba wydawca o to, że ten autor kpi sobie z nastrojów demokratycznych r. 1848, że jest wrogiem każdej myśli postępowej, a szczególnie objawiającej się w węglarstwie narodowym, że pogardza tłumem rewolucyjnym, a na ofiary despotyzmu patrzy jak na ciekawe widowisko; że jest pyszałkiem i zatwardziałym reakcjonistą najgorszego typu. Aprobowanie Jabłonowskiego jako pamiętnikarza aprobuje równocześnie jego pejoratywny osąd wszelkich ówczesnych ruchów wolnościowych wraz z ich przedstawicielami: Goszczyńskim, Dębowskim, Heltmanem, Wiśniewskim i in.

Kiedy szło o Dębowskiego, Wiśniowskiego, Heltmana, osobistości stosunkowo mało znane przez koła czytelnicze dwudziestolecia — łatki przypisywane im przez Jaśnie Oświeconego Księcia przechodziły jakoś. Ale z Mickiewiczem—zdawał sobie z tego sprawę wydawca pamiętników — już by to nie uszło; przedstawianie go jako postaci niepolskiej, jako zarozumialca, buffona, pyszałka, imitatora, plagiatora itd. musiała się ze strony czytelnika polskiego spotkać z wewnętrznym protestem, zwróconym przeciw autorowi relacji. I Wasylewski postanowił ratować księcia Jabłonowskiego w opinii czytelnika polskiego „stonowaniem" jego niepoczytalnych majaczeń; nie liczył się przy tym z faktem, jak wielką krzywdę wyrządza tym wszystkim, którzy wydane przez niego pamiętniki potraktują poważnie jako źródło wiadomości i sądów o Polsce w w. XIX.

Sprawa wydania pamiętnika Jabłonowskiego to przykład, jak ostrożnym musi być współczesny uczony polski w korzystaniu ze źródeł, wydawanych przez „bezstronną", „ponadpartyjną", „naukową" klikę przedwojenną.

WITOLD JEDLICKI

Doskonały wykład marksizmu

PODSTAWOWE zagadnienia marksizmu" [*]) są pracą polemiczną, wymierzoną przeciwko tak modnym na przełomie XIX i XX wieku próbom „uzupełniania" Marksa, próbom, które okazywały się z reguły rezultatami kardynalnego niezrozumienia, czy świadomego wypaczania jakichś bardzo elementarnych zasad ideologii marksistowskiej.

Próbowano „uzupełnić" Marksa różnymi systemami filozoficznymi; na pierwszym miejscu jednak pretendował do tej roli neokantyzm i empiriokrytycyzm. Prób tych było tak wiele, że Plechanow nie wahał się zakpić: „Dotychczas nie uczyniono jeszcze próby uzupełnienia Marksa Tomaszem z Akwinu. Lecz nie jest wykluczona możliwość, że mimo niedawnej encykliki papieża przeciwko modernistom świat katolicki wysunie kiedyś ze swego środowiska myślicieli zdolnego dokonać tego teoretycznego wyczynu". Plechanow nie wiedział zapewne, że już za jego czasów ekonomista niemiecki Wilhelm Hogof, uważając Marksa za jednego z najwybitniejszych teoretyków ekonomii, odnajdywał pierwiastki jego systemu ekonomicznego w... filozofii tomistycznej. Nie mógł też Plechanow wiedzieć, że niektórzy późniejsi myśliciele katoliccy we Francji będą gorliwie szukali jakiejś „syntezy" tomizmu i marksizmu.

Książka Plechanowa ma więc na celu ujawnienie śmieszności poczynań tego rodzaju. Wykazuje z całą jaskrawością nieudolność teoretyczną i nieznajomość marksizmu wszystkich domorosłych komentatorów i interpretatorów Marksa. Przy okazji — a może to jest jej zadaniem, a wszystko inne okazją — zbiera, omawia i syntetyzuje cały dorobek filozoficzny marksizmu.

W wydaniu „Książki" do całej broszury dołączone są dwa szkice polemiczne — o skokach w przyrodzie i historii oraz o dialektyce i logice. Pierwszy szkic stanowi polemikę z dziełem niejakiego Tichomirowa pt. „Dlaczego przestałem być rewolucjonistą". Ta dosyć niefortunna praca miała rzekomo dowieść, że marksiści kładąc nacisk na zmiany rewolucyjne nie zdają sobie sprawy z doniosłości przemian ewolucyjnych i że gdyby sobie zdawali z tego sprawę, nie wydawałoby im się, że żyją w jakimś okresie zagłady(?). Cała polemika jest właściwie ilustracją na przykładach marksistowskiej teorii rozwoju, teorii sprowadzającej się do podanej przez Plechanowa tezy zasadniczej: „Zmiany ilościowe stopniowo narastając przechodzą wreszcie w zmiany jakościowe. Przejścia te odbywają się drogą skoków i nie mogą się odbywać inaczej".

Drugi szkic stanowi polemikę ze słynnym rewizjonistą niemieckim Edwardem Bernsteinem twierdzącym, że marksiści z chwilą zanegowania zasady sprzeczności skazani są na manowce spekulacji logicznej. Plechanow w odpowiedzi ukazuje stary heraklitowski argument zachodzenia sprzeczności obiektywnej w przypadku jakiegokolwiek ruchu czy zmiany, po czym stwierdza, że dylemat: uznać zasadę sprzeczności albo przyjąć istnienie ruchu, jest tylko pozorny, że zasada sprzeczności, jak zresztą i cała logika formalna, może mieć doskonałe zastosowanie do wszystkiego, co pozostaje w stanie spoczynku, do wszystkiego zaś, co znajduje się w ruchu, należy już stosować logikę dialektyczną.

Wróćmy jednak do treści rozprawy zasadniczej. W pierwszych jej rozdziałach Plechanow zajmuje się sprawą filozofii Feuerbacha i jej wpływu na Marksa i Engelsa. Plechanow pragnie tu uniknąć wszelkich nieporozumień, tak często spotykanych i stawia sprawę jasno. Zalicza Feuerbacha do liczby filozofów materialistycznych i przyznaje mu olbrzymią rolę w wyeliminowaniu elementów idealistycznych z dialektyki heglowskiej. Przyznaje też doniosłość wpływu Feuerbacha na Marksa i Engelsa. Jednakowoż skonstruowanie i całkowite opracowanie systemu dialektyki materialistycznej było już wyłącznie dziełem Marksa i Engelsa.

Przechodząc do wykładu materialistycznego pojmowania dziejów, Plechanow ilustruje na bardzo wielu przykładach zaczerpniętych przeważnie z literatury antymarksistowskiej, zachodzenie praw historycznych, sformułowanych przez Marksa, i co więcej, wykazuje, że bardzo często historycy burżuazyjni posługują się metodą marksistowską w interpretacji wydarzeń historycznych tylko dlatego, iż nie mają możliwości posługiwania się jakąkolwiek inną metodą.

Przy okazji autor rozprawia się z panującym w niektórych burżuazyjnych kołach naukowych przekonaniem, że Marks i Engels porzucili w późniejszych swoich pracach młodzieńczy, radykalny i jednostronny pogląd na materializm historyczny, że „młodzieńczą" zasadę uwarunkowania nadbudowy przez podbudowę zastąpili zasadą uwarunkowania wzajemnego. Sumiennie dobrane cytaty dowodzą tu absolutnej zgodności poglądów młodego i dojrzałego Marksa. Stosunki między podbudową a nadbudową ujmuje Plechanow w zwięzły schemat obrazujący w doskonały sposób ich zachodzenie. Schemat ów przedstawia się następująco: 1) stan sił wytwórczych, 2) uwarunkowane przezeń stosunki ekonomiczne, 3) ustrój społeczno-polityczny, powstały na danej podstawie ekonomicznej, 4) psychika człowieka społecznego, określana częściowo bezpośrednio przez ekonomikę, a częściowo przez wyrosły na jej podstawie ustrój społeczno-polityczny, 5) różne ideologie odzwierciedlające właściwości tej psychiki. Ten zwięzły schemat jest właściwie kwintensencją poglądów Marksa i Engelsa na historię i zawiera wszystkie podstawowe tezy materializmu historycznego.

Ale wartość naukowa „Podstawowych zagadnień marksizmu" nie polega wyłącznie na wykładzie, choćby najdoskonalszym, zasad teorii marksistowskiej. Książka Plechanowa jest równie doskonałym obrazem stanu nauki burżuazyjnej, którą autor konfrontuje z nauką Marksa. I cóż się okazuje?

„Kłamstwo umowne społeczeństwa podzielonego na klasy — pisze Plechanow — tym bardziej się rozrasta, im bardziej pod wpływem rozwoju ekonomicznego i powodowanej przezeń walki klas rozprzęga się istniejący porządek rzeczy. Marks bardzo słusznie powiedział, że im bardziej rozwija się sprzeczność pomiędzy wzrastającymi siłami wytwórczymi a istniejącym ustrojem społecznym, tym bardziej ideologia klasy panującej przesiąka obłudą. Ale im bardziej życie ujawnia kłamliwość tej ideologii, tym wznioślejszy i moralniejszy staje się język tej klasy".

Tak więc przeprowadzona przez Plechanowa konfrontacja ukazuje nam w jaskrawym ale jakże prawdziwym świetle odrębność i kontrastowość nie tylko dwóch nauk: burżuazyjnej i marksistowskiej, ale też dwóch koncepcji nauki, dwóch typów umysłowości, z których jeden, hołdując interesowi klasowemu burżuazji, usiłuje wypaczyć fakty i zatuszować prawdę, a drugi, operując niezawodną metodą materializmu dialektycznego i historycznego, wydobywa na jaw całą prawdę, prawdę, która prowadzi ludzkość ku wyzwoleniu.

---

[*]) **Jerzy Plechanow:** „Podstawowe zagadnienia marksizmu", „Książka", 1947.

---

[1]) Stefan Kawyn: Z badań nad legendą mickiewiczowską. Tow. Nauk KUL Rozprawy Hist. - Filolog. 3. Lublin. 1948.

[2]) W Dreźnie 1829 r.

[3]) U Wasylewskiego to zdanie brzmi „Nic u Mickiewicza nie było wtedy takiego"(?!).

[4]) U Was: Mistrz.

[5]) U Wasylewskiego: „lekcewarzył".

[6]) U Wasylewskiego: „młodzierzą".

ADAM WAŻYK

Z TEATRÓW ŁÓDZKICH

TEATR MELODRAM — ZIĘĆ PANA POIRIER

AUTOR tej komedii Emil Augier, był modnym producentem sztuk obyczajowych w okresie monarchii lipcowej i drugiego cesarstwa. Sztuki Emila Augier miały te same zalety co teatr Eugeniusza Scribe'a, przypominały zręczny mechanizm, szły jak zegarek. Ale w mieszczańskim teatrze francuskim zegarmistrze zmieniali się bardzo często. Z całej produkcji komediowej Emila Augier ocalał jeden bodaj tylko „Zięć Pana Poirier", który śmieszy nas i bawi, chociaż patrzymy na tę sztukę inaczej niż ówczesna publiczność. Na czym polega tajemnica tej komediowej żywotności? Dlaczego ten mechanizm jeszcze się obraca, zabawnie tyka i wydzwania wesołe kuranty, kiedy inne zegarki Emila Augier zardzewiały? Zdaje się, że odpowiedzi nie trzeba szukać daleko. Emil Augier pisał swoje sztuki jako ideolog monarchii lipcowej, filisterskiego mieszczaństwa, cnotliwego dorabiania się pieniędzy i czułej moralności. Ale Emil Augier miał duże zacięcie realistyczne i zdarzyło się, że humorystyczna postać Pana Poirier nabrała samoistnego życia, przerosła zamiary autora. Kiedy wypuszcza się ją na scenę, ta postać uczciwego burżua kompromituje ideały zbogaconych kupców, które nie tak bardzo się znowu zmieniły od czasu monarchii lipcowej.

Monarchia lipcowa, jak wiadomo, oddała władzę w ręce bankierów i zbogaconej burżuazji. Stara arystokracja rodowa znalazła się w opozycji. W łonie klas uprzywilejowanych toczyła się walka dwóch stronnictw, orleanistów i legitymistów, dwóch odłamów posiadaczy, ale przedsiębiorstwa zrastały się z majątkiem feudalnym, pieniądz — z arystokratycznymi tytułami.

Odblask tego procesu historycznego pada na komedię Emila Augier. Naturalnie, pisarz mieszczański nie widzi istotnej przyczyny. Proces zrastania się górnych warstw społecznych tłumaczy sobie wyłącznie ruiną arystokracji i władzą pieniądza. W istocie główny motyw tego procesu wyglądał inaczej, arystokracja zespalała się z burżuazją w obronie wspólnych interesów przed nową klasą społeczną, proletariatem, który wkrótce w 1848 roku miał wystąpić na widownię walk politycznych.

Teatr MELODRAM w Łodzi wystawił komedię Emila Augier'a „Zięć Pana Poirier" w reżyserii Leona Pietraszkiewicza i oprawie scenicznej Zenobiusza Strzeleckiego. Od lewej: Kazimierz Śródka, Irena Laskowska, Jerzy Kaliszewski, Janusz Warmiński, Kazimierz Wilamowski

Jak na mieszczańską komedię obyczajową sztuka Emila Augier ma jednak dość głębokie wymiary, ma tę zaletę, że uwypukla proces zrastania się burżuazji z arystokracją jako proces wewnętrznego konfliktu. Pan Poirier ma dużo pieniędzy. Jego zięć wniósł do rodziny trochę długów, ale za to ma rodowe nazwisko i tytuły, aktywa, które torują drogę do wysokich urzędów, do izby parów. Pan Poirier chce zniewolić arystokratycznego zięcia, aby uznał panowanie burżuazji i oddał na jej usługi swoje aktywa. Połączenie pieniądza z resztkami przywilejów feodalnych jest marzeniem Pana Poirier. Z pod komediowych rysów Pana Poirier prześwieca dusza balzakowskiego burżua. Gdyby komedię tę pisał Balzac, to pan Poirier z pewnością przy pomocy swojej szlachetnej i uroczej córki postawiłby w stu procentach na swoim. W Emilu Augier tkwił ideolog, który wzdragał się przed tak realistycznym rozwiązaniem. Jego krnąbrny arystokrata idzie wreszcie na służbę burżuazji, ale bez handlowania swoim nazwiskiem. Nie bardzo w to wierzymy.

Augier realista napisał główne role tej sztuki, stworzył postać Pana Poirier i jego zięcia, Gastona de Presles. Augier ideolog burżuazji lipcowej doczepił do każdego z nich papierową epizodyczną postać mentora, szlachetnego alter ego. Na szczęście, nie wiele to pomogło. Konfrontacja żywych postaci z papierowymi daje zwycięstwo żywym.

Reżyserowi sztuki niewiele pozostało do zrobienia, aby niepostrzeżenie wymieść ze sceny resztki tej rozbitej ideologii, która miała być mieszczańską szkołą praktycznego rozsądku.

„Sztuka Emila Augier, jak każda francuska komedia obyczajowa, wymaga od artystów dużej rutyny w prowadzeniu dialogu i gry nade wszystko charakterystycznej. Główna pozycja została w „Melodramie" łódzkim ocalona. Kazimierz Wilamowski w doskonałej kreacji pokazał żywo i zabawnie, jak Pan Poirier okrywa swoją pasję do pieniądza pozorami dobroduszności, jak zręcznie kieruje swoją czułą moralnością i rodzicielskimi uczuciami, jak sofistyka mieszczańskiego serca wybornie służy interesom. Najzabawniejszy był ten mieszczański groszorób, kiedy w trakcie swoich kalkulacji zaczął nucić carmaniolę.

Jerzy Kaliszewski jako arystokratyczny lekkoduch zbyt serio potraktował swoje nawracanie się na wiarę mieszczańską. Miał sporo dowcipu, ale w tym dowcipie — za mało swobody. W roli szlachetnej gąski, córki Pana Poirier, występują na zmianę Irena Laskowska i Maria Seroczyńska. Żadna z nich nie zdobyła się na charakterystyczne i komediowe potraktowanie swojej roli, ale Maria Seroczyńska zbliżyła się nieco do charakteru postaci i, co ma swoją cenę w teatrze, włożyła w tę rolę dużo ciepła kobiecego, zachowała szczerą naiwność i logikę uczuć. Stefan Śródka chwalebnie poradził sobie z ubożuchną papierową rolą mentora. Janusz Warmiński nie bardzo wiedział, co zrobić z papierową rolą drugiego szlachetnego mentora. Leon Pietraszkiewicz, który tę sztukę reżyserował, wystąpił w komediowym epizodzie kucharza i odegrał go z kapitalną plastyką.

Dekorator Zenobiusz Strzelecki wybrał dla wnętrza obliczonego na cztery akty — kolor zielony. Jak nas poucza przyroda, kolor zielony działa łagodnie i dobroczynnie. Ale to zależy od odcienia. Ten odcień nie był najszczęśliwszy.

Przekład Bechczyc-Rudnickiej bardzo udany.

LEON BUKOWIECKI

MILCZENIE ŚWIĘTEGO PIOTRA

O FILMIE „RZYM MIASTO OTWARTE"

ROBERTO ROSSELINI nie jest komunistą, ani nawet nie jest człowiekiem reprezentującym zdecydowanie ideologię postępową. Jego zachowanie w okresie faszystowskim było podobne do zachowania wielkiej ilości Włochów, którzy co prawda nie byli wyznawcami Mussoliniego, ale godzili się na jego reżim bez walki ze względu na własną wygodę. W czasie krótkiej niemieckiej okupacji Rosselini stał na uboczu, ale jego pierwszy powojenny film, zrealizowany na gorąco, tuż po wyjściu Niemców, wskazuje, że był bacznym obserwatorem życia, że widział narastający ruch robotniczy i komentował w trafny na ogół sposób zachodzące fakty.

We współczesnej kinematografii realizm socjalistyczny ugruntował się jedynie w ZSRR. Odpryski tego realizmu, które czasem pojawiają się we Francji, są głęboko wypaczone w dwóch zupełnie różnych wymiarach. Realiści francuscy tworzą nie tyle portret walczącego przedstawiciela klasy społecznej, ile portret człowieka zdeklasowanego. Jest to zdecydowane przeciwieństwo, którego skutków w dziedzinie sztuki filmowej nie trzeba omawiać — nazbyt są oczywiste. Drugą różnicą jest tzw. „pogłębienie psychologiczne", które niestety zbliża niektóre filmy francuskie do płytkich melodramatów amerykańskich.

Dlatego z niecierpliwością i z dużym sceptycyzmem oczekiwaliśmy na naszych ekranach dzieł realistów włoskich. Mimo, że niektórzy z nich należą wyraźnie do obozu postępu, wiemy przecież, że pracują w kraju znajdującym się w okowach bezwzględnego kapitalizmu amerykańskiego. W jaki sposób będą więc mogli i ile będą chcieli pokazać z bezwzględnej walki proletariatu o postęp i o swe prawa w ramach postępu. Pytanie brzmiało więc JAKIEGO pokażą bohatera i kogo potępią.

Niestety filmy szkoły włoskiej widzieliśmy na opak, najpóźniejszy najwcześniej („Dzieci ulicy"), a najwcześniejsze („Rzym miasto otwarte") najpóźniej. Aby więc zrozumieć i ocenić wielkość przełomu, jakim był film „Rzym miasto otwarte" trzeba jasno powiedzieć: film ten powstał we Włoszech w r. 1945 jako prekursor (a jak się później okazało i szczytowe dzieło) nowego kierunku — i dzisiaj niestety o s t r z e jego aktualności zostało trochę stępione.

Dzisiaj już Włosi nie cierpią pod jarzmem faszyzmu, dzisiaj są niewolnikami kapitalizmu i dzisiaj uczciwy reżyser włoski — gdyby mógł — stworzyłby aktualny film antykapitalistyczny lub antyamerykański. Próbą takiego filmu było rossellinowska „Paisa", ale i tam może okupant przedstawiony był nie tyle w swej potędze i grozie ile — z łagodnie — ironicznym uśmiechem, w krzywym zwierciadle.

„Rzym miasto otwarte" jest to więc film antyfaszystowski, mocny w wyrazie i nie pozostawiający wątpliwości. Film ten ukazuje nam faszyzm włosko-niemiecki — ściślej: antyludowe przymierze faszystów — w całej potwornej grozie systemu ekstradycji.

Rossellini od razu wskazuje na jedynych nieprzejednanych wrogów faszyzmu — środowiska robotnicze, środowiska tej inteligencji pracującej, która stanęła od początku po stronie robotników, tak jak inżynier Jerzy Manfredi, członek brygad międzynarodowych w Hiszpanii, członek Komitetu Wyzwolenia Narodowego w czasie niemieckiej okupacji. Sojusz robotników z inteligencją pracującą jest tutaj wykazany w sposób rzeczywisty, tzn. dwie klasy współżyją ze sobą bez żadnych wzajemnych animozji. Między inżynierem, a jego przyjacielem robotnikiem Franciszkiem nie ma żadnej różnicy w poglądach czy w stopniu pracy w organizacji. Rossellini nigdy tego nie mówiąc, stwierdza całym swym filmem wyraźnie: komuniści dążyli wszelkimi sposobami do wyzwolenia Włoch, komunistom przypaść powinien w udziale owoc wyzwolenia: wolność. Donosiciele i współpracownicy gestapo czy Dyrekcji Policji Politycznej to albo ludzie z arystokracji, albo zdeklasowane dziewczyny z kabaretu — a i te tylko pod wpływem wygrywania uczuć i instynktów przeciwnych ludzkiej naturze, lub najczęściej pod wpływem kokainy.

Rossellini nie wybrał swych bohaterów przypadkowo, bez zastanowienia. Nie będąc komunistą, wskazał, że wolność wyszła od komunistów, a nie od organizacji wspieranych przez aliantów. Zrobił to jako s u m i e n n y kronikarz historyczny, wykazał prawdę wbrew temu co chcieliby Włochom wmówić Amerykanie.

Dlatego i tu (jak w każdym filmie ze szkoły realizmu włoskiego) mamy postać księdza, tym razem nawet w jednej z ról głównych i wybitnie pozytywnych.

Jestem na ogół przeciwny dysertacjom na temat „co chciał powiedzieć wieszcz, pisząc..." ale w omawianwm filmie sugestie Rosselliniego są zbyt wyraźne, aby można je było przeoczyć. Ich może nawet nazbyt jaskrawe, wpadające w naturalizm podkreślenie występuje w scenach śmierci obu bohaterów filmu: komunisty i księdza.

Film „Rzym miasto otwarte" nie odkrywa dla nas znanej prawdy, ale przedstawia ją i umacnia: nie było mowy o tym, aby ktokolwiek stanął w lochach gestapo po stronie komunisty lub przy nim. W tym wypadku musiał na filmie zginąć także. Nie było bowiem i nie ma przymierza między wstecznictwem i postępem.

Od czasów Nerona do czasów Hitlera zmieniły się dzieje kościoła. Powstała polityczna, świecka potęga stolicy apostolskiej, sprzymierzona z konserwatyzmem, reakcją, wstecznictwem.

Dlatego w czasach faszyzmu k s i ę ż a nie ginęli. Ginęli tylko wtedy, gdy mieli odwagę stanąć po stronie postępu społecznego, protestować w krajach faszystowskich przeciwko faszyzmowi i p o ś r e d n i o przeciwko Rzymowi, który zawierał konkordaty „tres catholique" ale nie „tres chretien" z rządami faszystowskimi.

Ginie więc komunista dlatego, że pod rządami reakcji wszyscy oni mieli zginąć — i ginie ksiądz dlatego, że miał „b e z c z e l n o ś ć" stanąć po stronie komunisty.

Ale Rossellini ze swą bezwzględną uczciwością natychmiast ukazuje śmierć tego księdza.

Przy komuniście natomiast nie mógł stanąć drugi komunista — byłby natychmiast zniszczony.

Przy księdzu może iść ksiądz, gdyż wszechwładny Rzym stoi po stronie rządów twardej ręki i księdzu, który postępuje wbrew zasadom chrystusowym, ale zgodnie z zasadami papieskimi — włos z głowy nie spadnie.

Czy Rossellini zatrzymuje się na tym, dość już wstrząsającym, obrazie? Nie. Rossellini kładzie tu (i słusznie) kropkę nad i. Na śmierć księdza patrzą dzieci z jego szkoły, które go kochały. Po egzekucji odchodzą — bose i głodne, idąc ze wzgórza ku „świętemu miastu". Zwolna otwiera się z jednego z wzgórz rzymskich panorama miasta. Widać domy, kominy, niewysokie barokowe wieże i nagle — jako ostatni, wstrząsający akord — olbrzymią kopułę, dzieło Michała Anioła.

W tej chwili jesteśmy olśnieni. To wszystko — te tortury, te sceny rozstrzelania, bezświetlne cele Gestapo i masowe śmierci — odbywają się o KROK od stolicy apostolskiej, w której w tym dniu może właśnie Ribbentropp składa wizytę... Kościół milczy, morderstwa idą swoim trybem, chociaż jest to „Rzym — miasto otwarte". Dlatego pozwoliłem sobie wybrać tytuł „Milczenie świętego Piotra". Milczenie, z którego kościół nie ma już wyjścia — mają natomiast wyjście poszczególni księża — na drodze chrześcijaństwa i pomocy między ludźmi, na drodze, którą uwypuklił i pokazał Rossellini.

ANDRZEJ BRAUN

S Z R A M Y

POEZJE

Sp. Wyd. „Książka", Warszawa 1948

str. 62

JERZY MILLER

PIEŚNI INWALIDZKIE

POEZJE

Sp. Wyd. „Książka", Warszawa 1948

str. 54

PAWEŁ HERTZ

Historiozofia pana K. W. Zawodzińskiego

Pan K. W. Zawodziński, którego literacka i krytyczna działalność, tak ożywiona przed wojną, sprowadza się po roku 1945 przeważnie do narzekań i sprostowań, wystąpił w nr. 14 tygodnika „Dziś i Jutro" z dość obszerną notą, gdzie zechciał zaoponować przeciwko wyrażonemu przeze mnie zdaniu w którym stwierdziłem („Rozważania o literaturze niemieckiej", Kuźnica nr. 5/49), iż Tiutczewa „Oda na wzięcie Warszawy" jest utworem reakcyjnym i że oddzielam ją od innych, wspaniałych liryków tego znakomitego poety.

Uważam, że polemiki literackie nie wiele mają sensu, jeśli nie ma płaszczyzny, na której dwaj polemizujący mogliby się dogadać. Niestety, wnosząc z wypowiedzi pana Zawodzińskiego, płaszczyzny takiej w polemice z Nim nie znajdę, a to dlatego, że po pierwsze — różnią nas upodobania literackie, po drugie zaś — zbyt różne są nasze kryteria ocen.

Upodobania literackie pana Zawodzińskiego każą mu zazwyczaj występować przeciwko wszelkiej strofie, której taktu nie można wystukać palcami po stole i sprawiają, iż pan Zawodziński pozostał nazawsze wierny tym wyobrażeniom o poezji, które ja — choć znacznie od niego młodszy, utraciłem już dawno. Byleby rytm był jak należy i rymy się zgadzały, wtedy już pan Zawodziński jest w swoim żywiole i z wszelką pewnością potrafi odnaleźć i „koturnową, mitologizującą odmianę patosu" i wiele innych pięknych rzeczy, które żelazną kurtyną oddzielają go od sensu humanistycznego poezji.

Różnią nas z panem Zawodzińskim miary ocen. Szczególnie jaskrawo wystąpiło to przy ocenie owej „Ody na wzięcie Warszawy", której pan Zawodziński broni przede mną z zapałem zaiste lepszej sprawy godnym.

Pan Zawodziński usiłuje wytłumaczyć Czytelnikom „Dziś i Jutro", że nie czytałem nigdy „Ody na wzięcie Warszawy" — i tylko dlatego twierdzę, iż jest to utwór „reakcyjny", który stawiam „obok" innych liryków Tiutczewa. „Jeśli zaś p. Hertzowi głównie chodzi (jak się zdaje) o antypolską i reakcyjną tendencję utworu... to i tutaj nieznajomość ody Tiutczewa spłatała mu przykrego figla" — pisze czcigodny profesor.

Pan Zawodziński żadną miarą nie jest w stanie sobie wyobrazić, że poza nim ktoś jeszcze może wziąć do ręki tom Tiutczewa i przeczytać tę odę, a także — o zgrozo — mieć o niej sąd inny niż On. pan Zawodziński, Pan Zawodziński uznaje tylko jedną kategorię ocen — swoją, pana Zawodzińskiego.

Ale oto jak wygląda sprawa ody Tiutczewa.

Jak wiadomo Tiutczew był nie tylko świetnym poetą lirycznym, ale niestety, także zagorzałym stronnikiem bardzo średniowiecznej koncepcji nowego Bizancjum. Bizancjum w którego skład, pod berłem carów, wchodziłyby kraje słowiańskie. Tiutczew dzięki poparciu dawnej swojej znajomej, pani Krüdener, poprzez Benkendorffa zdołał w 1843 r. przedstawić carowi memoriał w sprawie polityki wschodniej, który to memoriał car — jak pisze w swoim szkicu o Tiutczewie Briusow — przyjął życzliwie.

Pan Zawodziński zna napewno i inne polityczne wiersze Tiutczewa, a więc i wiersz „Do dekabrystów" (pisany w Monachium, 1827, druk. „Russkij Archiw" 1881, ks. II, 1892 3 s. 34), w którym Tiutczew tak mówi (tłumaczę dosłownie prozą): „Lud, który brzydzi się wiarołomstwem, spotwarza wasze imiona, i pamięć wasza dla potomnych jest pochowana jak trup w ziemi". Oto stosunek Tiutczewa do spisku grudniowego. Nie wyliczam wszystkich innych wierszy Tiutczewa do Aleksandra II, do Napoleona III i td. Proszę tylko pana Zawodzińskiego, by przypomniał sobie, że Tiutczew żył od roku 1803 do roku 1873. Przeżył jako ideolog władzy legitymistycznej wiek, gdy od dekabrystów do Narodnej Woli w Rosji odbywało się nieustanne rewolucyjne wrzenie wśród inteligencji. Powinien również pan Zawodziński pamiętać, że gdy Tiutczew pisywał wiersze do Aleksandra III, byli w Rosji pisarze, którzy o carach mówili inaczej niż autor „Ody". Piszę to wszystko po to, by przypomnieć panu Zawodzińskiemu, iż na tle historii literatury rosyjskiej, polityczna postać Tiutczewa jest zupełnie zgodna z moim określeniem „poeta reakcyjny", co oczywiście nie przesądza o świetności jego „obojętnej" liryki.

Oda, której z takim ogniem w oku broni pan Zawodziński, jest antypolska, a więc w tych warunkach historycznych, gdy była pisana, jest przejawem reakcyjnego stanowiska politycznego Tiutczewa. Inaczej być nie mogło. Panslawizm był jedną z broni, którą carat ujarzmiał niepokorne narody. Poeta, który ulegał tym politycznym sugestiom, popadał w kolizję z swoim powołaniem, albowiem powołaniem poety czy pisarza jest nietylko pisać wiersze, których rytm da się dokładnie wystukać palcem po stole, ale i stać po stronie uciemiężonych przeciwko ciemiężcom. Tak zresztą pojmowali swoją rolę wszyscy wielcy pisarze rosyjscy, współcześni Tiutczewowi. Pan Zawodziński wymachuje mi przed nosem wierszem Puszkina „O-szczercom Rosji", wierszem o przykrej tendencji. W moim głębokim przekonaniu jest to utwór napisany „także" i „obok" wielkiej liryki autora „Oniegina". Jego tendencja polityczna jest inna niż szlachetna, wolnościowa tendencja „Pisma na Sybir".

Pan Zawodziński przyznaje sam, że Tiutczew był imperialistą (!) Coprawda pojęcie imperializmu według tego co mi wiadomo, odnosi się do znacznie późniejszego okresu historii, ale będę wspaniałomyślny i nie wytknę panu Zawodzińskiemu, że nie czytał żadnego nowszego podręcznika ekonomii politycznej.

Pan Zawodziński jednak pisze przy tej okazji, że Tiutczew nie tylko był imperialistą, ale że to pojęcie tj. imperializm, ma także jakieś strony dodatnie. Innymi słowy — pan Zawodziński coprawda dopatruje się w „Odzie na wzięcie Warszawy" imperializmu Tiutczewa, ale uważa, że takie poglądy miały również i dodatnie znaczenie. Pan Zawodziński z naiwnością, która aż przyprawia mnie o wstyd, usiłuje wmówić czytelnikom „Dziś i Jutro", że w „Odzie na wzięcie Warszawy" Tiutczewa, gdzie mowa o poskromieniu powstania 1831 roku jako o „zbawczym ciosie kary" i o „wysokim celu" i o „odkupieńczym stosie", na którym „jednoplemienny orzeł biały" padł dla wspólnej sprawy Słowiańszczyzny zespolonej pod berłem carskim, odnajdujemy „swoistą wersję hasła, wypisanego na polskich chorągiewkach propagandowych 1831 roku — Za naszą i waszą wolność!" Oto do czego donarzekał się pan Zawodziński. Wszystko mu się poplątało. Poplątała mu się historia i zgubił czas. Być może poplątały mu się nawet pojęcia. Oto pan Zawodziński dumnie oświadcza, że „Oda na wzięcie Warszawy" pisana przez reakcyjnego, carofilskiego wrogiego obozowi postępowemu w Rosji poetę, ma ten sam morał co tekst rewolucyjno-patriotycznego hasła narodu wyzwalającego się spod przemocy caratu. I po tym wszystkim ma pan Zawodziński odwagę napisać, że „biorąc przykłady z literatur mniej znanych, należało się dobrze zastanowić, czy są trafne".

Oczywiście nic mnie nie obchodzi pan profesor Zawodziński ani jego zrzędzenia. Warto jednak, aby pan Zawodziński zanim zacznie wystawiać cenzurki z pilności innym, sam zastanowił się nad treścią swoich sprostowań i zrzędzeń, by nie bałamucił czytelników „Dziś i Jutro", by nie usprawiedliwiał pod pozorem obrony poezji średniowiecznych koncepcji politycznych, by dostrzegał w poezji, którą tak chlubnie się zajmuje, nie tylko „koturnowe, mitologizujące odmiany patosu", ale i jej ludzką, żywą treść, aby wreszcie nie chwalił ideologii zaborów carskich i nie wskazywał na ich strony dodatnie. Gdyby pan Zawodziński zechciał czytać nietylko Tiutczewa, ale i Bielińskiego, i Herzena, i Niekrasowa i Tołstoja i tylu, tylu innych, wówczas być może doszedłby do przekonania, że nie miał racji utożsamiając reakcyjny mesjanizm Tiutczewa z rewolucyjno-patriotycznymi hasłami „polskich chorągiewek propagandowych w roku 1831".

Wielki Lew Tołstoj w pięknym opowiadaniu „Za co?", poświęconym historii ucieczki polskiego powstańca roku 1831, Migurskiego, z zesłania (historię tę przytacza m. in. polski autor, Agaton Giller) tak kończy to opowiadanie, pełne gorącego, prawdziwego współczucia dla Polski i gorącej, prawdziwej nienawiści do caratu: „Mikołaj... Pawłowicz (Mikołaj I — przyp. mój) cieszył się, że zdławił hydrę rewolucji nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie (mowa o powstaniu 31 roku, do którego odnosi się Tiutczewa „Oda na wzięcie Warszawy" — przyp. mój) i szczycił się, iż nie naruszył przykazań rosyjskiego samowładztwa i dla dobra narodu rosyjskiego utrzymał Polskę we władzy Rosji. I ludzie w orderach i złoconych mundurach tak go za to wychwalali, że umierając wierzył szczerze, iż jest wielkim człowiekiem i że jego życie było wielkim szczęściem dla ludzkości, a zwłaszcza dla Rosjan na których ogłupienie i demoralizację były nieświadomie skierowane wszystkie siły". Tołstoj, wielki postępowy pisarz wielkiego ludu, pisał to w roku 1906, w rok po rewolucji, która zjednoczyła proletariat i postępową inteligencję Polski i Rosji przeciw caratowi. Pan Zawodziński nie nosi orderów, ani złoconego munduru — czemuż więc w roku 1949 wychwala Tiutczewa — chwalcę Mikołaja I za tę właśnie „Odę", której moralność była zawsze głęboko obca postępowej inteligencji rosyjskiej i nienawistna narodowi polskiemu?

PRZEGLĄD PRASY

O CZYTELNICTWIE MASOWYM

SPRAWY czytelnictwa, jego zasięgu, jakości itp. poruszano wielokrotnie w prasie literackiej. Jak sądzę jest to właśnie miejsce odpowiednie do takich rozważań, z których wnioski jednak winny być szeroko omawiane przez prasę codzienną, związkową, partyjną. Rzecz polega bowiem na tym, by zainteresowanie społeczne sprawą czytelnictwa nie ograniczało się jedynie do statystycznego stwierdzenia, że wieś czy miasto czyta o tyle to a tyle razy więcej niż czytały przed wojną lub też do określenia grup socjalnych nowego czytelnika, ale byśmy mogli wiedzieć dokładnie, jakie to książki i w jakiej ilości egzemplarzy ma do dyspozycji ów nowy, najczęściej wciąż jeszcze mityczny dla wielu z nas czytelnik. Uważam, że nie dość czynimy wszyscy — i wielkie wydawnictwa, i redakcje pism codziennych, i publicyści prasy literackiej — by do nowego czytelnika docierała istotnie tylko literatura pierwszorzędnej wartości ideowej i artystycznej. Myślę, że poza normalną działalnością wydawniczą jest więcej środków, więcej dróg, którymi najlepsza literatura może docierać tam, gdzie jej dotychczas nigdy nie widziano. Zarówno prasa codzienna, jak i wielkie wydawnictwa mogą łatwo znaleźć te drogi i należy stwierdzić, że w wielu wypadkach już to uczyniły. Prasa codzienna—w moim głębokim przekonaniu — powinna porzucić ambicje drukowania „swoich" powieści, a raczej stale przedrukowywać w odcinkach dzieła naprawdę wysokiej wartości, informując jednocześnie o znaczeniu pisarza, którego powieść drukuje. Zamiast ad hoc przyrządzanych powieścideł, jakie zapełniają odcinki pism, woleliby zapewne czytelnicy widzieć tam naprawdę literackie utwory pisarzy polskich, albo — bardziej może jeszcze — dzieła klasyków. Zapewniam redaktorów pism codziennych, że Sinclair, Gorki, Rolland z nowszych, Tołstoj, Dickens czy Hugo ze starych pisarzy będą tak samo czytani jak „Niedaleko pada jabłko..." Rzecz w tym tylko, na jakiego liczymy czytelnika. Niewątpliwie większość czytelników prasy codziennej i nie tylko codziennej ma z pewnością upodobania mieszczańskie w dziedzinie kultury. Nie ich to wina, ale nasza, że upodobań tych nie staramy się zastąpić innymi, naprawdę humanistycznymi upodobaniami godnymi człowieka światłego.

Poza prasą codzienną istnieją jeszcze inne drogi przekazywania naprawdę dobrej literatury do mas czytelniczych. Między innymi poważną przysługę mogą tu oddać wydawnictwa zeszytowe. Mamy w Polsce dwa takie wydawnictwa: „Czytelnika" Bibliotekę Romansów i Powieści oraz popularniejszą zapewne ze względu na swoje sensacyjne niegdyś tradycje „Co tydzień powieść", której wydawcą jest „Książka dla wszystkich". Wydawnictwo to zewnętrznie jest dziedzicem dawnych zeszytowych wydawnictw zawierających sensacyjne i awanturnicze, szkodliwe ideowo i artystycznie opowieści o detektywach, hipnotyzerach, zbrodniach i rabunkach. Wszyscy pamiętamy z dzieciństwa takie zeszyty, wielu z nas je czytało, a jeśli nie wpłynęły one na nasze upodobania kulturalne, to tylko dlatego, że porzuciliśmy je rychło dla literatury przygodowej wyższego i szlachetniejszego rzędu — dla Mayne Reeda, Coopera, Verne'a czy Sienkiewicza. W zmienionej zasadniczo sytuacji gospodarczej i politycznej zmieniła się, rzecz prosta, rola wydawnictw. Nie znaczy to jednak, by należało zarzucić pewne formy, które spopularyzowały się wśród mas czytelniczych. Należy stwierdzić, że taką właśnie forma wydawnicza — powieści gazetowej, tzn. powieści drukowanej w formie gazety — przyjęła się oddawna. Nie ma powodu się tym gorszyć, należy jedynie ten nawyk mas czytelniczych wykorzystać do celów, które nam przyświecają. Tym zapewne kierowano się, wznawiając po wojnie wydawnictwo takiego typu. Niestety, przez długi okres czasu, do lipca 1948 roku, wydawnictwo „Co tydzień powieść" nie tylko kontynuowało tradycję formy zewnętrznej dawnych zeszytów, zawierających przygody Nata Pinkertona czy Czarnej Maski, ale przechowało również i te dawne treści, odpowiadające drobnomieszczańskim czy lumpenproletariackim gustom szerokich rzesz czytelniczych, w których gusta te podsycało w warunkach przedwojennych i kino, i prasa codzienna, i popularna prasa tygodniowa najrozmaitszego typu. „Co tydzień powieść", wydawnictwo czytane zapewne liczniej niż „Kuźnica" czy „Odrodzenie", szerzyło dopiero niedawna złe upodobania kulturalne. Proszę posłuchać tytułów: „Krew między nami", „Żona za tysiąc funtów", „Tajemnica lekarza (Niezwykle ciekawe przygody słynnego detektywa Valentyna)". A oto autorzy — John Bols, Ela Wachnowska, A. J. Olszakowski, Zygmunt Sztaba. Kto zna tych „pisarzy"?

Od niedawna wydawnictwo „Co tydzień powieść" zmieniło dość radykalnie swoją politykę redakcyjną. Te same kilkadziesiąt tysięcy czytelników otrzymało utwory pisarzy, które być może inaczej nie dotarłyby dziś jeszcze do ich rąk. Oto spis niepełny autorów: Klasycy — Gorki, Zola, Maupassant, Tołstoj, Twain, Leskow, Czechow. Współcześni pisarze polscy — Brandys, Kurek, Makuszyński, Papuga, Piętak, Putrament, Adolf Rudnicki, Wład. Rymkiewicz. Współcześni pisarze obcy — Fast, Szołochow, Marchwitza, Erenburg, Aleksy Tołstoj, Courtade. Wybrałem nazwiska na chybił-trafił. Według otrzymanych przeze mnie informacji po dokonaniu tej „rewolucji" w wydawnictwie „Co tydzień powieść" ilość czytelników nie zmalała. Wydaje mi się, że to jest właściwa droga. Trzymając się narazie form znanych i bliskich szerokim masom czytelniczym, dawać im treści ideowe i artystyczne, jakie dotąd stanowiły pokarm węższej grupy czytelniczej. Naturalnie stopniowo można dokonywać zmian nawet i w zewnętrznym wyglądzie wydawnictwa. Można dawać naprawdę artystyczne ilustracje, można — zwłaszcza w zeszytach, gdzie są drukowane fragmenty klasyków — dawać krótkie objaśnienia, noty historyczne, można wskazywać książki tych pisarzy, z których wyjęto fragment i w ten sposób uczynić z wydawnictwa rodzaj mostu między niewiedzą i oświatą. Nadewszystko nie lękałbym się w takim wydawnictwie klasyków — polskich i obcych. Ich dzieła najszybciej zjednają masy czytelnicze dla prawdziwej kultury, dla słusznej ideologii. Lęk przed klasykami, wiara, iż można z pomocą literatury artystycznie niedoskonałej zaszczepić słuszną i prawdziwą ideologię wydaje mi się błędna. Nie jestem tego zupełnie pewien, ale być może znaczenie takich wydawnictw, jak „Biblioteka Romansów i Powieści", jak „Co tydzień powieść" jak sprawa powieści i nowel w prasie codziennej, jest większe niż przypuszczamy. Te wydawnictwa masowe kształtują smak i nawyk kulturalny ludzi, którzy dotąd poruszali się jak ślepi wśród nocy. Trzeba, żeby światło, które ci ludzie sami dla siebie zapalili, oświetliło im dzieła najpiękniejsze i najmądrzejsze, jakie dotychczas stworzono.

ph.

SPROSTOWANIA

Do zacytowanego przez Jana Kotta w jego studium pt. „Dobry dzikus i mieszczanie" (poprzedni n-er „Kuźnicy") fragmentu z „Obrony światowca" Voltaire'a w moim przekładzie wkradły się tak zasadnicze błędy korektorskie w postaci opuszczeń wyrazowych i przestawień wierszy, że czuję się zmuszony zacytować jeszcze raz ten fragment w redakcji poprawnej:

„O mój ojcze, żarłoku, kochany Adamie,
cóżeś to ty porabiał wśród ogrodów Raju?
Dla głupiegoś pracował ludzkiego rodzaju?
Swych pieszczot nie szczędziłeś Ewie,
mojej mamie?
Przyznajcie, żeście mieli tak jedno jak drugie
wstrętne pazury, brudem pokryte i długie,
na brąz wygarbowaną skórę, płeć
szczerniałą
i porządku w czuprynach coś niecoś za mało.
Kiedy się nie myć, miłość najbardziej
szczęśliwa
nie jest miłością, to już potrzeba
wstydliwa.
Niebawem utrudzeni swą piękną przygodą
pod dębem zasiadają wdzięcznie do
wieczerzy,
jedzą ziarnka, żołędzie, zapijają wodą
i śpią na gołej ziemi, gdy się głód
uśmierzy:
tak stan czystej natury pojmować należy".

Adolf Sowiński

Nie Płut a Rykow

W drukowanym w nr 13 fragmencie pracy mojej o Słowackim („Jeden przeciw sprawie") znalazłem przykry błąd. Mowa tam mianowicie o „rubasznym, dobrodusznym Moskalu" majorze Płucie. Rzecz oczywista, że jest to typowy lapsus calami, gdyż „rubasznym, dobrodusznym Moskalem" w „Panu Tadeuszu" jest Rykow. Uczennice i uczniowie szkół średnich niech mi przebaczą, jeśli wprowadziłem ich w błąd!

6.IV. 49 Paweł Hertz

Nowojorski kongres pokojowy

Po trzydniowych obradach przy współudziale 2000 wybitnych przedstawicieli wszystkich krajów, nowojorski kongres pokojowy zakończył się dnia 27 ub. m. manifestacją w Madison Square Garden. Olbrzymia arena, zdolna pomieścić ponad 20.000 ludzi, była wypełniona aż do ostatniego miejsca.

Na posiedzeniu końcowym delegaci powzięli rezolucję, w której podkreślono konieczność popierania wszelkimi środkami prac ONZ i zapobiegania temu, aby ONZ zachwiała się w swych podstawach na skutek zawierania „paktów regionalnych", takich jak pakt atlantycki.

Zebrani intelektualiści zaapelowali do ONZ, aby wezwała rządy Z wiązku Radzieckiego i Stanów Zjednoczonych do odbycia wspólnych rozmów, celem załatwienia spraw spornych. Poza tym postanowiono powołać do życia stałą komisję, która by współpracowała z analogicznymi instytucjami na całym świecie w sprawach utrzymania pokoju i demokracji. Aleksander Fadiejew oświadczył, że Związek Radziecki nie pragnie wojny i wycąiga dłoń do zgody ze Stanami Zjednoczonymi.

Z pośród Amerykanów interesujące przemówienie wygłosił przywódca amerykańskiej partii postępowej, były minister sprawiedliwości Rogge, znany nam już z Kongresu Wrocławskiego. „Nie jestem marksistą — mówił o sobie Rogge — ale jestem Amerykaninem, który kocha swój kraj i który jest do głębi wstrząśnięty tym, co się w jego kraju dzieje. Bieżąca polityka prowadzi mój kraj ku katastrofie. Jedynie wspólny front wszystkich miłujących pokój sił może doprowadzić do zmiany tej polityki. Jeżeli Stalin ponownie okazał gotowość prowadzenia rozmów na temat pokoju, naród amerykański musi powiedzieć Trumanowi, że prowadzenie rozmów w sprawie pokoju jest rzeczą nie cierpiącą zwłoki".

Kongres otrzymał od Tomasza Manna specjalne pismo, w którym sławny pisarz oskarża amerykańskiego ministra spraw zagranicznych o zdyskredytowanie ideałów. „Swoim oświadczeniem — wywodzi pismo Tomasza Manna — że kongres pokojowy jest odskocznią dla propagandy komunistycznej, Dean Acheson dostarczył nowej amunicji wszystkim wrogom pokoju". **lm.**

Atlantycka wymiana kulturalna

W krajach „atlantyckich" jest — ze zrozumiałych powodów — bardzo modny kult dla dawnych dyktatorów europejskich. Doskonały interes na sentymentach faszystowskich zrobiła donna Marguerita Sarafatti, długoletnia przyjaciółka Mussoliniego. Była kochanka włoskiego dyktatora sprzedała amerykańskiemu chirurgowi J. Danielowi Schorellowi adresowane do niej listy miłosne Mussoliniego za skromną sumkę 120.000 dola-

rów. Dr Daniel Schorell spodziewa się zarobić na tej transakcji mnóstwo pieniędzy, licząc na wielkie zainteresowanie publiczności amerykańskiej dla przygód miłosnych Mussoliniego, który, skądinąd wiemy nie był bynajmniej ascetą. Schorell nosi się z potężnym planem wydawniczym, mając zamiar opublikować listy w prasie amerykańskiej, a później w formie książkowej. Aby dać przyszłym czytelnikom przedsmak czekających ich rozkoszy kulturalnych, polecił on sfilmować dramatyczną scenę przekazania listów, które zostały zaszyte w starym i szczelnie zaplombowanym worku. Margueritta Sarafatti całuje przed obiektywem drogocenny mieszek i płacze rzewnymi łzami. Drugie zdjęcie przedstawia donnę Sarafatti wychodzącą z banku, w którym pobrała należne jej „honorarium'. Na tym zdjęciu nie widać już łez. Obeschły na widok grubszej gotówki. Cały ten wypadek jest poza tym cennym przyczynkiem do tzw. atlantyckiej wymiany kulturalnej. **rt**

Głos bezstronnego człowieka

Z końcem marca br. udzielił generał Petit bardzo ciekawego wywiadu francuskiej dziennikarce Micheline Lapouse. Zanim zaznajomimy się z wypowiedziami gen. Petit, warto poświęcić kilka słów tej interesującej postaci. Petit jest oficerem zawodowym, członkiem francuskiego sztabu generalnego, byłym szefem sztabu generała de Gaulle'a w Londynie (1941 r.), byłym szefem francuskiej misji

TREŚĆ Nr 14

Zbiorowe Myśli o pokoju. Ignacy Robb — **Żołnierz sprawy robotniczej.** Aleksander Jackiewicz — **Opowiadania Poli Gojawiczyńskiej.** Aleksander Puszkin — **Pieśń o wieszczym Olegu** (przekład Mieczysława Jastruna). Leon Bukowiecki — **Prawda nie ma granic.** Marian Podkowiński — **Średniowiecze na Kapitolu.** Witold Łukaszewicz — **Nieznane listy Maurycego Mochnackiego.** Jan Kott — **Dobry dzikus i mieszczanie.** Jerzy Kamil Weintrab, Jerzy Miller, Zbigniew Nowicki — **Wiersze.** Jan Papuga — **Kola** (opowiadanie). Adam Ważyk — **Z teatrów łódzkich,** Stefan Żółkiewski — **Nowy słowiczek.** bd — **Na półkach księgarskich.** Przegląd prasy. Korespondencja. Noty.

Noty

wojskowej w ZSRR, byłym dowódcą okręgu wojskowego Paryż (1947 r.) itd. itd. Dzisiaj gen. Petit jest senatorem i członkiem frakcji parlamentarnej postępowych katolików.

Na zapytanie: **„Kto jest pańskim zdaniem odpowiedzialny za dzisiejszą atmosferę wojenną"** — gen. Petit odpowiedział:

„Ci, którzy w ostatniej wojnie najmniej wycierpieli i osiągnęli największe zyski. Któż może prowadzić nowoczesną wojnę i w dodatku wojnę atomową? Tylko duże, bogate i potężne państwo. Dla średniego mocarstwa jak Francja lub nawet Anglia wojna jest z czysto militarnego punktu widzenia samobójstwem. W dzisiejszych warunkach tylko dwa państwa mogą prowadzić wojnę: ZSRR i Stany Zjednoczone. Wydaje mi się, że nie ma człowieka o normalnym umyśle, który mógłby w dobrej wierze utrzymywać, że Związek Radziecki pragnie wojny. Związek Radziecki pragnie długiego okresu pokoju, aby zaleczyć straszne rany zadane ostatnią wojną światową i odbudować kraj. Pozostaje przeto jeden kraj, a ściślej mówiąc jeden rząd. Który kraj faktycznie najmniej angażował się w wojnie? Który kraj przelał najmniej krwi? Kto wzbogacił się najbardziej na wojnie i chciałby się w nowej wojnie jeszcze więcej wzbogacić. Aby odpowiedzieć na to pytanie, wystarczy przeczytać artykuł redakcyjny „Reader's Digest" z marca, nawołujący do wojny z Rosją i jej zmiecenia z powierzchni ziemi".

Tyle powiedział generał Petit, katolik z przekonań. **ts**

Znamienny symbol

Radziecki tygodnik „Ogoniok" podaje ciekawe informacje na temat rabunkowej amerykańskiej gospodarki kulturalnej we Włoszech. Ostatnio niektóre amerykańskie instytucje zwróciły się do rządu włoskiego z propozycją zakupienia we Włoszech 150 obrazów i rzeźb celem „uzupełnienia amerykańskich galerii sztuki". W spisie dzieł sztuki, które Amerykanie zamierzają nabyć (za tanie, rzecz jasna, pieniądze) znajdują się arcydzieła Michała Anioła, Tycjana, Donatella, Tintoretta, Rafaela itd. itd. Nabywcy podkreślili wyraźnie, że dzieła te będą zapłacone nie proszkiem mlecznym lub pończochami nylonowymi, lecz „czystą gotówką'.

Niektóre dzienniki włoskie rozpisały się dokładnie o szczegółach, jakie będą towarzyszyły tej transakcji. Między innymi „Dawid" Michała Anioła ma być przewieziony do Stanów Zjednoczonych... amerykańskim torpedowcem. Dawid Michała Anioła na amerykańskim statku wojennym. Symbol zaiste znamienny. **ks**

Wielki gest karła

Cały świat kulturalny przygotowuje sęi do uczczenia 200-lecia urodzin Goethego w roku bieżącym. W ojczyźnie poety obchodzi się uroczyście rok goetowski, którego przebieg w

strefie wschodniej jest naprawdę imponujący. Neofaszyści w Bizonii mają jednak również pretensje do udziału w tych uroczystościach, aczkolwiek trudno dopatrzeć się związku między twórczością Goethego i faszystami niemieckimi. Na dziwny gest zdobył się działający w strefie zachodniej pisarz Ernst Jünger, który w poczuciu „pokory" wobec mędrca z Weimaru ślubował w bieżącym roku powstrzymać się od jakichkolwiek wystąpień publicystycznych. Samo zestawienie obu nazwisk jest wielce obrażające dla Goethego, jeśli zważymy, że książki Jüngera były za czasów Hitlera doskonałą pożywką dla ideologii narodowego socjalizmu. Szkoda, że Jünger, którego śluby milczenia mają charakter typowej pozy i ezoterycznego odgraniczenia się od misera plebs, nie złożył swoich ślubowań... przed dwudziestu laty. Byłby wtedy w porządku wobec Wielkiego Olimpijczyka.

rk.

Teoria względności

Pewien dziennikarz amerykański zapragnął poinformować swych czytelników, co to jest teoria względności. Udał się z tym do samego Einsteina, prosząc o wyjaśnienie mu arkanów tej teorii w taki sposób, żeby można z tego zrobić opowieść rysunkową. Żądanie dość osobliwe. Padła na nie arcydowcipna odpowiedź:

„Pewnego dnia — powiedział Einstein — przechadzałem się ze ślepcem. Było gorąco, więc rzekłem doń, że chętnie wypiłbym szklankę mleka.

— Co to jest mleko?

— To biały płyn.

— Wiem, co to jest płyn, ale biały?

— To barwa piór łabędzia.

— Wiem co to są pióra, ale łabędź?

— To ptak o zginającej się szyi.

— Wiem, co to jest szyja, ale zginająca się?

Wtedy ująłem ramię ślepca i zgiąłem je delikatnie w łokciu.

— Aha! — powiedział. — Teraz rozumiem, co to jest mleko.

— Skoro opowiedziałem panu tę historię — zakończył Einstein rozmowę z dziennikarzem — dalsze wyjaśnienie, co to jest względność, nie wydaje mi się rzeczą konieczną". **lm**

Borgis i nonparel

Tygodnik „Dziś i Jutro", jak wiele pism, używa kilku rodzajów czcionek. Dużej, czytelnej (borgis), której użyto np. w ostatnim numerze dla artykułu Bolesława Piaseckiego „Odpowiedź", średniej, też względnie czytelnej (petit), którą stosuje się przy publikacji różnych mniej zasadniczych wypowiedzi i zupełnie drobnej (nonparel), używanej, zazwyczaj wyłącznie do drobnych anonsów (w „Kuźnicy" stosujemy tę czcionkę np. w rubryce „Książki nadesłane").

Chociaż „Dziś i Jutro" używa zazwyczaj czcionki dużej i czytelnej, większość artykułów tego pisma jest nieczytelna. Nie wyobrażam sobie np. tak wielkiej ilości czarnej kawy, po której można by nie zdrzemnąć się, czytając zacytowany wyżej artykuł Bolesława Piaseckiego. Szkoda, że nie mógł go czytać cierpiący na bezsenność bohater niedawno wydanej „Złotej strzały" Conrada, rojalista rotmistrz Blunt. Zasnąłby w minutę jak małe dziecko.

Natomiast w tym samym numerze przeczytaliśmy z niesłabnącym zainteresowaniem artykuł wydrukowany najmniejszą czcionką, jaką redakcja „Dziś i Jutro" mogła zapewne znaleźć w swojej drukarni, a mianowicie polemikę Pawła Jasienicy z niejakim Jakimiakiem, właśnie w sprawie Conrada. Zaiste niemałej trzeba potęgi ciemnoty jakichś Jakimiaków, żeby w jej obliczu publicysta „Tygodnika Powszechnego" mógł zabłysnąć pełnią cnót zdrowego rozsądku, szerokich horyzontów i radykalnego liberalizmu. Czytając Jasienicę polemizującego z jakimś Jakimiakiem, przecieramy oczy. Więc znalazł się u nas człowiek, broniący takich pozycji ciemnogrodu, że nawet Jasienicy cisną się pod pióro słowa uznania dla rządów lewicy w Polsce? Czytamy: „Ustrój państwa polskiego czerpie siły z tych samych tendencji, które dziś wzdymają powierzchnię globu. Czy pan (mowa o jakimś Jakimiaku przyp. nasz) naprawdę nie zauważył, że w Polsce odbywają się światowe Kongresy Intelektualistów, młodzieży? I to ma być polityka zaściankowa?"

Paweł Jasienica, spadkobierca niejednej z tradycji myślowych obozu Romana Dmowskiego, zaopatruje swój artykuł ciętym mottem z Żeromskiego, godzącym w mieszczańską obłudę. Cytuje atakujące pruderię i obłudę wiersze Villona w przekładzie Boya. Tempora mutantur. Nie są to już dziś hasła rewolucyjne, niemniej Jasienica jest niewątpliwie w tym artykule rzecznikiem tendencji postępowych, jest naprawdę postępowym katolikiem i jednocześnie autorem zdarzającej się raz na dwadzieścia numerów „Dziś i Jutro", czytelnej pozycji tego nudnego pisma, choć organ „postępowych" katolików Piaseckiego i Jakimiaka drukuje jego artykuł czcionką używaną do anonsów, o godzinach przyjęć redakcji lub o zaginięciu parasola. **rm.**

Poezja „za karę"

Wpadła nam w ręce książeczka wydana przez „Prasę Wojskową" pt. „Uczmy się gier i zabaw świetlicowych", pióra niejakiego Aleksandra Felistaka. Otworzywszy tę niewątpliwie pożyteczną publikację, wśród opisu różnych gier zespołowych pod obiecującymi nazwami „Zepchnij dłońmi przeciwnika", „Boks na ślepo", „Złap piłkę kończąc zaczęte słowo" itp., przeczytaliśmy na str. 86, co następuje:

„Po skończonej grze, ci, którzy dostali „kary", wykonują swoje „karne" numery. Pierwsza Stefa recytuje wiersz St. R. Dobrowolskiego „Budujemy wspólny dom".

(Następuje tekst wiersza).

Dalej czytamy:

„Koleżanka Wanda „za karę" zaśpiewa solo piosenkę „Warkocz" (następuje tekst piosenki, której autorem jest poeta Krzysztof Gruszczyński).

Żeby zaś nie było żadnych wątpliwości na str. 90 znajdujemy taki, również „karny" wiersz niejakiego Józefa Anioła pt. „Służba Polsce".

„Z pieśnią, z zapałem idziemy
Młodość w nas kipi i wre.
Czyn swój ojczyźnie niesiemy
W karnych brygadach SP" (podkr. nasze)

Proponujemy sformować natychmiast nową brygadę karną SP w składzie 1 + 1, tzn. Anioł Józef i Felistak Aleksander. Brygada ta będzie od świtu do zmroku maszerować w pełnym obciążeniu deklamując na zmianę utwory współczesnych poetów. Za każdy błąd w recytowanym wierszu winny będzie musiał nauczyć się na pamięć dziesięciu innych utworów poetyckich. Np. jedna pomyłka w wierszu Romana Bratnego — dziesięć wierszy Bratnego na pamięć, jedna pomyłka w wierszu Dobrowolskiego — dziesięć wierszy Lewina. Może w ten sposób uda się nareszcie spopularyzować poezję? **rkm.**

Zasługi wydawców

Wydawniczy sezon wiosenny, jak gdyby nie obfitował w dzieła o bardzo trwałej i ustalonej wielkości. Być może — jest to przerwa chwilowa.

Wśród dzieł literackich należy odnotować jedną tylko, ale za to ważną pozycję. Oto nakładem „Wiedzy" ukazały się Gustawa Flauberta „Trzy opowiadania" w bardzo starannym przekładzie Juliana Rogozińskiego. Choć z początku należałoby może raczej wydać „Panią Bovary", „Wychowanie sentymentalne" albo historyczną „Sallambo" dobrze się przecież stało, że te trzy małe arcydzieła wielkiego pisarza francuskiego są dostępne polskiemu czytelnikowi.

Dwie następne prace, które pragnąłbym wymienić w tym tygodniu, to dwie książki spoza literatury pięknej. Państwowy Instytut Wydawniczy wznowił cenną pracę Ptaśnika „Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce" ze wstępem Stanisława Arnolda. Wśród nielicznych monografii tego typu książka Ptaśnika ma wysoką wartość informacyjną dla każdego, kto interesuje się historią kultury w Polsce.

Drugą cenną pozycją wydawniczą jest Roberta Owena „Wybór pism", nakładem „Wiedzy". **ph.**

Redaguje: Zespół „Kuźnicy" Wydaje: Spółdzielnia Wyd. „Czytelnik"
Redaktor naczelny przyjmuje we wtorki, czwartki i soboty od godziny 11 do 13
Adres Redakcji i Administracji: ul. Piotrkowska Nr 86 — Telefon 204-75
CENA OGŁOSZEŃ: Za 1 mm na 1 szpaltę 50 złotych.
WARUNKI PRENUMERATY:
Miesięcznie zł 80.—; kwartalnie zł 240.—; półrocznie zł 480.—; rocznie zł 960.—.
Należność za prenumeratę należy wpłacać do PKO konto VII—567 „Prenumerata Kuźnicy"
Drukarnia Nr 4 Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" — Łódź, Zwirki 2
D—032556

SPROSTOWANIE

W przekładzie moim „Pieśni o wieszczym Olegu" Puszkina („Kuźnica" Nr 14), zniekształcona została w druku, przez opuszczenie jednego zdania, siódma strofa utworu. Właściwe jej brzmienie jest następujące:

A koń twój wyprawy nie boi się znojnej:
On pana zna wolę i czuje.
To stoi pod wrogów strzałami spokojny.
To polem bitewnym cwałuje;
I chłody i słoty są niczym dla niego;
Lecz śmierć ciebie spotka od konia twojego.

Mieczysław Jastrun